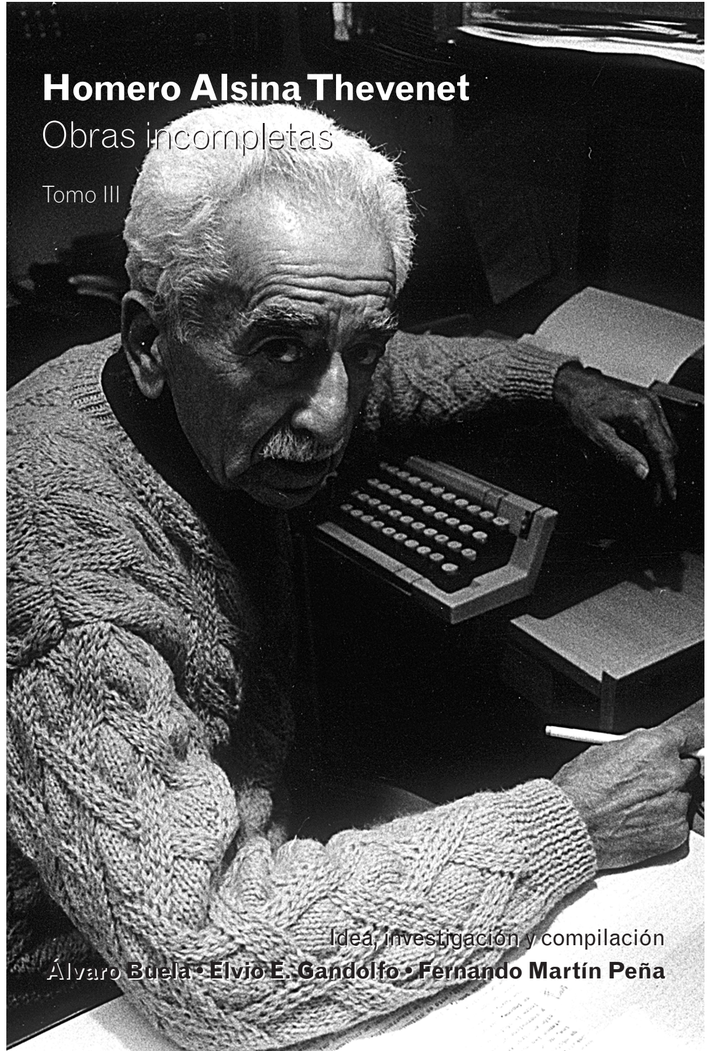
Homero Alsina Thevenet
Obras incompletas • Tomo III

Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas

Tomo III



Idea, investigación y compilación
Álvaro Buela • Elvio E. Gandolfo • Fernando Martín Peña

Álvaro Buela (Durazno, Uruguay, 1961) es periodista, docente y cineasta. Es colaborador de *El País Cultural*, del que fue co-editor hasta 2002. Ha realizado tres películas. Es coordinador académico del departamento audiovisual de la Universidad ORT Uruguay.

Elvio E. Gandolfo (Mendoza, 1947) es escritor, traductor, periodista. Vivió en Rosario, Buenos Aires y Montevideo. Integra el equipo de *El País Cultural* desde su fundación en 1989. Escribe en *Noticias* de Buenos Aires.

Fernando Martín Peña (Buenos Aires, 1968) es historiador de cine, docente, coleccionista y tiene a su cargo los ciclos retrospectivos del Malba. Ha publicado algunos libros sobre su especialidad.

Dibujo de contratapa:
Hermenegildo Sábat

INCAA INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES ARGENTINA

25 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE MAR DEL PLATA 13 AL 21 DE NOVIEMBRE DE 2019

Argentina

cine argentino

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES
ARGENTINA
25 FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE MAR DEL PLATA
13 AL 21 DE NOVIEMBRE DE 2010
Argentina
cine argentino

Homero Alsina Thevenet
Obras incompletas

Tomo III

Idea, investigación y compilación
Álvaro Buela · Elvio E. Gandolfo · Fernando Martín Peña

Autoridades

Presidenta
Dra. Cristina Fernández

Vicepresidente
Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretaría de Cultura
Sr. Jorge Coscia

Autoridades INCAA

Presidencia
Sra. Liliana Mazure

Vicepresidencia
Sra. Carolina Silvestre

Gerencia General
Sr. Rómulo Pullol

Departamento De Comunicación
Lic. Ignacio Catoggio

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Presidente
Sr. José Martínez Suarez

Productora General
Sra. Bárbara Keen

Coordinador editorial: Luis Ormaechea.
Diseño gráfico: Verónica González.
Corrección e índices: Agustín Masaedo y Pablo Marín.

© Eva Salvo - Andrés Alsina, 2010.

Todos los derechos reservados.
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en el mes de octubre de 2010.

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún
medio, sin expreso consentimiento de los autores.

Introducción 9
Cronología básica 11

Buenos Aires I (1965-1976) 15
Primera Plana, Adán, Panorama, otros 17
Cazadores de erratas 243

Barcelona (1976-1984) 251
Cambio 16, Penthouse, Cinemateca Revista, otros 255
Los datos inútiles 289

Buenos Aires II (1984-1989) 309
La Razón, Siete Días, El porteño, Página/12 311

Montevideo (1989-2005) 433
El País Cultural 435
Volver a Mar del Plata 751
Cómo se hace un libro de cine 767
Mondo Cane 781
Las columnas 807
La isla de H.A.T. 947

Apéndices
Los expedientes X de H.A.T. 953
H.A.T. contra todos (cartas y polémicas) 961
Bestiario periodístico – Intervención de H.A.T. 993
Bibliografía 1009
Agradecimientos y fuentes consultadas 1013
Índices

Introducción

La trayectoria profesional de Homero Alsina Thevenet (1922-2005) abarca sesenta y ocho años de actividad profesional y unos veinte libros publicados. Fue el más importante crítico de cine que tuvo el Río de la Plata. Fue periodista y maestro de periodistas.

Ejerció la crítica en medios masivos durante un período en que el cine se exhibía exclusivamente en las salas de cine y ocupaba otro lugar en la sociedad. Logró, con otros, mejorar la cultura cinematográfica de varias generaciones de espectadores. Dejó la crítica poco a poco, por otras formas del periodismo cultural que entendió más útiles. Fue el primero en comprender que la reseña de estrenos, tal como se la viene practicando desde que existe, quedó detenida en un sitio donde ya no suceden las cosas que importan. El cine pasó a consumirse mayormente en TV, en formatos digitales hogareños, en Internet o en festivales, y los medios gráficos de gran circulación no dieron adecuada cuenta de ese cambio. H.A.T. creó entonces, en un medio masivo, un suplemento cultural como no hubo otro en la región.

Dado que H.A.T. fue consciente de su lector hasta el extremo de elaborar la mejor prosa posible para ser leído, sus textos no sólo proporcionan una reconstrucción posible de la evolución del cine como arte y espectáculo, sino también de su circulación, recepción y contexto. Como buen periodista, le importaba comprender y comunicar lo que entendía que era la realidad y esa pretensión informa el conjunto de su obra, que se inicia con la guerra civil española y termina con la globalización, ayer de tarde. Como además H.A.T. no dejó pasar un solo día de su vida consciente sin escribir algo en algún lado, era inevitable que esa obra dijera también mucho sobre sí mismo hasta constituir una forma posible de biografía.

Pero era improbable que sus textos comunicaran todo esto si al reunirlos y seleccionarlos no respetábamos ciertas proporciones. H.A.T. odiaba generalizar, por lo que su historia ideal del cine nunca fue escrita y sólo podría pensarse en letra chica, hilvanada a través de una larga serie de películas que pertenecen a un contexto antes que a un autor. La selección de cada período de su trayectoria no podía, por lo tanto, realizarse en base a criterios que este caso serían improcedentes, como el de tomar sólo los textos sobre supuestas “películas importantes” o “sus films preferidos”. Lo que había que lograr era que cada período estuviera adecuadamente representado en función de su oferta cinematográfica y del modo en que H.A.T. había respondido a ella. Comenzamos a trabajar sobre esa idea y en poco tiempo resultó evidente que no podíamos cumplir con la intención inicial de concentrar semejante obra en un único volumen sin traicionarla. Así llegamos a estos tres tomos, que sólo reúnen un 60% de su producción total. Quisimos dar una idea del hombre a través de su obra y esa obra es inmensa.

Sobre este libro

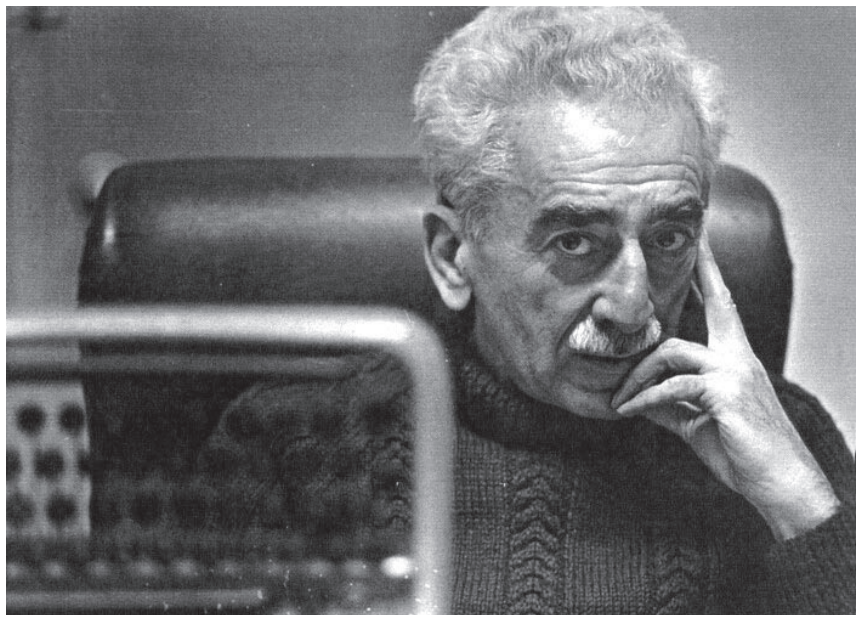
La totalidad de este libro se integra con artículos de H.A.T. que nunca fueron reimpresos luego de su publicación original, más una pequeña cantidad de material inédito que encontramos entre sus papeles personales y su correspondencia. Todo fue escrito entre 1965 y 2005 en Buenos Aires, Barcelona y Montevideo.

Para unificar las numerosas menciones a títulos de películas con un criterio que permitiera al lector una identificación rápida y que a la vez no empantanara la prosa, decidimos utilizar prioritariamente el título que H.A.T. usa más a menudo, que es el de estreno en Uruguay. En casi todos los casos ése es también el título argentino, aunque se ha procurado aclararlo cuando hubo diferencias. De inmediato o al término de cada artículo, el lector encontrará los datos básicos de cada film citado: título original, país, año de producción, director. La inmensa mayoría del material citado es de largo metraje, pero las menciones a films cortos están identificadas como "cm". Unos pocos títulos son recurrentes a lo largo de todo el libro y para evitar reiteraciones ofensivas es importante decir ahora, de una vez y para siempre, que el título original de **Lo que el viento se llevó** es *Gone with the Wind* y que fue producida por David Selznick en 1939 con el concurso de varios directores, notoriamente George Cukor y Victor Fleming. Tampoco deberá olvidarse que **El ciudadano** es siempre ***Citizen Kane***, dirigida por Orson Welles en 1941.

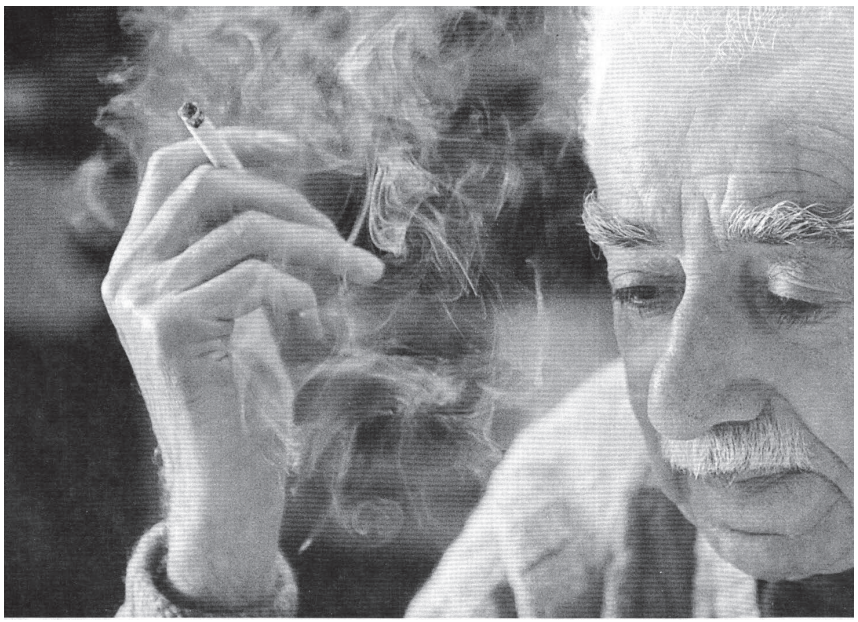
Es improbable que H.A.T. se hubiese alegrado con la idea de una compilación como ésta, en parte porque no respetamos el criterio con el que solía reunir sus notas, prolijamente repartidas en temas, personalidades, películas, notas sobre cine o notas ajenas al cine. Pero nuestro criterio también tiene su lógica: quisimos conciliar al H.A.T. ordenado, lógico, positivista y escéptico con el H.A.T. lúdico, cómico, amante de las paradojas y dispuesto a creer en los platos voladores. La estructura que elegimos se parece a la que él usaba en las muchas secciones de miscelánea que inventó a lo largo de su carrera o en sus dos Enciclopedias de Datos Inútiles. No tiene la lógica de los relatos lineales, sino que funciona de manera acumulativa. En este tomo la organización no es sólo cronológica sino también geográfica, pero no es necesario seguirla: el lector puede tomar este libro en cualquier página, y H.A.T. hará el resto.

Cronología básica

1922: Nace H.A.T. en Montevideo, el seis de agosto. Fue domingo.
1928: Primer contacto con el cine. "Una muda, de bomberos; los nombres se han perdido".
1933: Fractura de clavícula; para amenizar su convalecencia el padre de H.A.T. le consigue un pase gratuito e inicia así su vínculo asiduo con el cine.
1936: Gana un concurso sobre cine en un programa radial, al que luego asiste como comentarista, de pantalón corto.
1937: Ingresa en el semanario ***Cine Radio Actualidad***.
1939: Colabora como corrector de pruebas en el semanario ***Marcha***. Conoce a Juan Carlos Onetti.
1943: Vive en Buenos Aires. Comparte pensión con Juan Carlos Onetti. Escribe sobre cine en la revista ***Sur*** de Victoria Ocampo, con lo que su firma aparece junto a las de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y otros eminentes.
1944: Regresa a Montevideo tras sufrir un neumotórax. En noviembre se hace cargo de la página de cine del semanario ***Marcha***.
1945: Se casa con Andrea Bea. En noviembre ambos parten a Buenos Aires.
1946: A fines de abril H.A.T. está de regreso en Montevideo y retoma la página de cine de ***Marcha*** en colaboración con Hugo Alfaro. En noviembre nace su hijo Andrés.
1947: Tras desempeñarse en varios empleos paralelos a su actividad periodística, gana por concurso un trabajo estable en la Caja de Ahorro Postal.
1950: Divorcio de Andrea Bea.
1952: En enero H.A.T. es uno de los once críticos que descubren simultáneamente el cine de Ingmar Bergman en el segundo Festival de Punta del Este. En febrero es



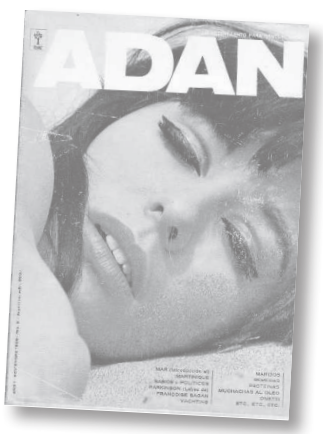
despedido de ***Marcha*** por desobediente. En marzo comienza a publicarse la revista ***Film***, de intención mensual, creada y codirigida por H.A.T.
1954: Comienza a publicar regularmente en el diario ***El País***.
1955: Recibe un ascenso en ***El País*** y queda a cargo de la página de Espectáculos. Recién entonces comienza a vivir del periodismo y deja su empleo en la Caja de Ahorro Postal.
1957: Primer viaje a Estados Unidos.
1960: Conoce a Eva Salvo, con quien se casa en 1962.
1964: Primer viaje a Europa.
1965: Acepta una propuesta de Tomás Eloy Martínez para trabajar en el semanario argentino ***Primera Plana*** y pasa a residir en Buenos Aires.
1966: Disconforme con ***Primera Plana***, acepta una propuesta de Editorial Abril y pasa a ser jefe de redacción de la revista mensual ***Adán***.
1967: Cierra ***Adán*** por presiones de la dictadura argentina iniciada el año anterior. H.A.T. pasa a la revista ***Panorama***, de la misma editorial.
1972: H.A.T. pasa a ser adscripto a la gerencia de la editorial Abril.
1976: Tras el golpe militar de marzo, H.A.T. y Eva Salvo se exilian en Barcelona. Aunque publica ocasionalmente en medios españoles, H.A.T. no consigue empleo fijo como periodista, pero sobrevive haciendo traducciones por encargo de su amigo Joaquim Romaguera i Ramió y se las arregla para publicar dos libros.
1980: Regresa a Montevideo por pocos días y es recibido como una gloria nacional. Regresa a Barcelona, pero comienza a colaborar regularmente en ***Cinemateca Revista***, publicación mensual de Cinemateca Uruguaya.
1984: H.A.T. regresa a Buenos Aires tras el triunfo electoral de Raúl Alfonsín. En septiembre comienza a trabajar como jefe de Espectáculos del periódico ***La Razón***.

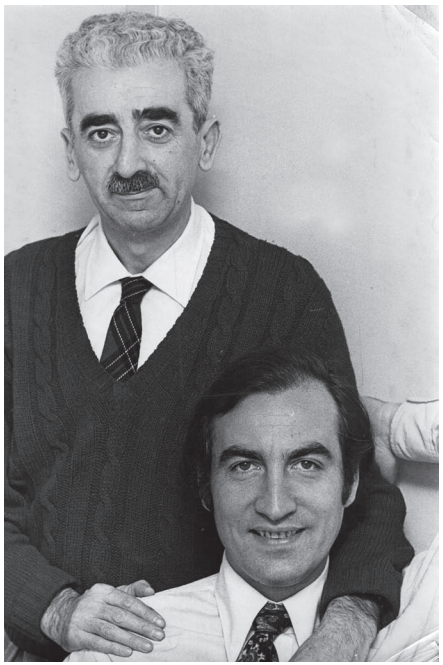


1985: En febrero lo despiden, en parte por desobediente, pero sobre todo porque el diario había fracasado y sus responsables necesitaban librarse de sus empleados. Inmediatamente consigue trabajo en la editorial Abril y colabora en su semanario ***Siete Días.***
1986: Escribe gratuitamente para la revista ***El Porteño.*** Durante algún tiempo hace un programa radial de jazz.
1987: Es designado jefe de Espectáculos del flamante diario ***Página|12***, que dirige Jorge Lanata.
1988: En mayo Lanata desautoriza desde una nota editorial una crítica negativa de H.A.T. sobre el film **Sur** de Fernando Solanas. Antes de que lo echen por desobediente, H.A.T. renuncia a la página de Espectáculos, pero continúa colaborando regularmente en el diario.
1989: Tras una gestión del crítico Jorge Abbondanza, el diario ***El País*** de Montevideo acepta la propuesta de H.A.T. de crear un suplemento cultural de frecuencia semanal. Regresa a su país mientras Carlos Saúl Menem gana las elecciones presidenciales en Argentina. Comienza a dirigir ***El País Cultural***, al frente de un equipo que integran Rosario Peyrou, László Erdélyi y Elvio E. Gandolfo, al que algún tiempo después se suma Álvaro Buela.
2002: Irrumpe en su vida el perro Toc.
2002: Sin perjuicio de su actividad al frente de ***El País Cultural***, comienza a publicar una columna semanal en la página de Espectáculos de ***El País.***
2005: En abril visita por última vez Buenos Aires para dar una charla en el marco del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Muere el 12 de diciembre (lunes).

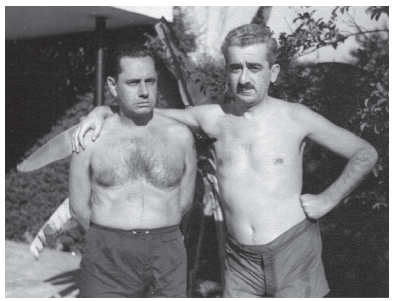
Buenos Aires I

(1965-1976)





Con Tomás Eloy Martínez.



Con Jorge Miguel Couselo.

Con Miguel Grinberg.

En agosto de 1965, H.A.T. y su esposa Eva Salvo se instalaron definitivamente en Buenos Aires con la perspectiva laboral que ofrecía el semanario ***Primera Plana***. Poco antes, H.A.T. había inaugurado su vínculo con esa revista con una nota de tapa sobre la discutida relación que en ese momento tenía el cine argentino con el sistema de fomento del Estado. La nota se iniciaba con la frase "La corrupción es, en el cine argentino, un estilo de vida" y es excepcional en su tratamiento del tema, que casi nunca fue abordado después desde un medio masivo con su misma claridad para exponer el problema y su independencia para señalar los intereses en danza.

Pero a pesar de haber ingresado por la puerta grande en uno de los medios más influyentes de Buenos Aires, H.A.T. no se sintió cómodo allí. En sus palabras, "Esto es un poco personal pero descubrí que entraba en un gran molino de elaboración de material en el cual se perdía la personalidad y la firma[1], donde las notas podían ser reescritas o recortadas ***a piacere*** del director, o del jefe de redacción, sin consulta previa. En fin, descubrí lo que es el periodismo internacional. Era muy buena gente, pero con jerarquías y directivas imposibles. Ramiro de Casasbellas (que era subdirector) tenía la escuela de Jacobo Timerman: una vez que se subía al pedestal, no había manera de bajarlo. Así que me sentí más o menos pisoteado".

De esa situación lo rescató, en febrero 1966, el periodista Luis González O'Donnell, un colega de ***Primera Plana*** que había pasado a la Editorial Abril. "Allí él estaba inventando la revista mensual ***Adán***, que fue una especie de ***Playboy*** moderado, en el cual se podía hacer un periodismo más frívolo y más elegante, sin los desnudos de ***Playboy***, por cierto, pero insinuando cierto erotismo en algunas de las fotos y en algunos de los materiales". El equipo inicial incluyó a Miguel Brascó, Miguel de Olazo, Carlos Peralta (también conocido como Carlos del Peral), Juan Carlos Martelli y Carlos Villar Araújo y el resultado fue una de las publicaciones más sofisticadas que se recuerdan en Argentina. Su primera edición contenía una reproducción de Saúl Steinberg impresa en una plancha de corcho y tenía colaboraciones de Susana "Pirí" Lugones, Bengt Oldenburg, Dalmiro Sáenz, Pablo Gerchunoff, Alberto Vanasco y Rolando Hanglin, Quino y, como jefe de arte, Hermenegildo Sábat. La revista llevaba el epígrafe "Entretenimiento para gentilhombres" ("Una trémula traducción de *gentlemen*", según Brascó). H.A.T. fue designado jefe de redacción, "por desidia de todos los demás, porque ninguno se animaba a tomar un puesto de responsabilidad. Eso me sirvió entre otras cosas para apoyarme mejor en Buenos Aires, que económicamente era muy duro entonces".

[1] Salvo excepciones, las notas no iban firmadas en ***Primera Plana***, en función de una pensada homogeneidad en su línea editorial. Eso hace particularmente difícil identificar las colaboraciones de H.A.T.

Tras un número cero que no salió a la venta, ***Adán*** comenzó su vida pública en julio 1966, un mes después del golpe de Estado que instaló en la presidencia a Juan Carlos Onganía. "Al poco tiempo Onganía ejercía una censura tremenda y, entre muchas otras cosas, se empezaron a medir los escotes de las chicas de ***Adán***. Duramos todo el año 1967 y parte de 1968, pero al final, por las presiones que había sobre la editorial, César Civita (dueño de Abril) un buen día dijo basta y suspendió ***Adán*** de raíz. Yo llegué un miércoles a la mañana y me enteré que todo el material lo teníamos que tirar. No iba más. Pero Civita tomó una medida muy astuta: cerró ***Adán*** y al mismo tiempo amplió otra revista suya, ***Panorama***, que era mensual y pasó a ser semanal. Trajo gente, y me llevó a mí ahí, primero a escribir sobre cine y después como secretario de redacción".

Tras el relativo intervalo que supuso ***Adán***, donde H.A.T. rara vez escribió más de una nota por número, ***Panorama*** lo devolvió al ritmo periodístico que le era usual, con dos o tres críticas semanales a las que sumó ocasionales entrevistas, coberturas de festivales y notas más extensas sobre temas puntuales. Fue en ***Panorama*** que desarrolló el material de su primer libro publicado en Buenos Aires, ***Censura y otras presiones sobre el cine*** (1972), primero como nota de investigación y luego en forma de suplemento o separata, incluido en el interior de la revista. También fue en ***Panorama*** que comenzó a escribir sobre temas ajenos al cine, empujado por las circunstancias y por su natural vocación periodística. En septiembre de 1968 visitó México DF como parte de un contingente de periodistas latinoamericanos llevado por la empresa 20th. Century Fox para asistir a una serie de preestrenos. Una vez allí, H.A.T. fue testigo de las manifestaciones estudiantiles y de su represión por el oficial Partido Revolucionario Institucional. Consciente de que la situación era desconocida fuera de México, decidió investigar el tema, obtuvo contactos, realizó entrevistas y produjo una extensa nota de tapa para ***Panorama***, que anticipó turbulencias inmediatamente posteriores, como la masacre de Tlatelolco.

El plan de la versión semanal de ***Panorama*** se había delineado a imagen y semejanza de ***Primera Plana***, por lo que resultó natural que tras la clausura de ésta por la dictadura en 1969, Civita incorporase parte de su equipo a ***Panorama*** (Ernesto Schóo, Tomás Eloy Martínez, Edgardo Cozarinsky, entre otros) y así las semejanzas entre un semanario y otro se profundizaron. Luego de esa reestructuración, H.A.T. fue designado adscripto a la gerencia de la Editorial Abril, lo que en la práctica le exigía la supervisión administrativa de todas sus publicaciones. El cargo mejoró su situación económica y no le impidió seguir escribiendo. "Fue el mejor empleo que tuve en mi vida", recordó después.

Durante el período su firma apareció no sólo en ***Panorama***, sino también en publicaciones especializadas como ***Tiempo de cine***, ***Cine & medios*** y ***Filmar y ver***. En 1970 escribió la primera versión de su libro más difundido, ***Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood***, que por diversas razones se publicó cinco años más tarde. En 1973 reunió varios de sus artículos periodísticos anteriores y publicó su primer libro de compilación, titulado ***Crónicas de cine***, en Ediciones de la Flor. Para la misma editorial supervisó, prologó, y a veces tradujo algunos libros de cine que se volvieron rápidamente clásicos, como ***Artículos, proyectos y diarios de trabajo***, de Dziga Vertov (1974) y ***El libro de*** **El ciudadano** de Pauline Kael (1976).

También intervino en la "revisión y asesoramiento" de ***Reportaje al cine argentino***, un libro colectivo de entrevistas a actores, directores y técnicos que constituye una referencia insoslayable en la bibliografía sobre el tema.

En abril 1972 H.A.T. supo que su hijo Andrés, que también vivía en Argentina y con quien mantenía una relación difícil, había caído preso a causa de su militancia en el PRT-ERP. "Estuvo diversamente en Villa Devoto, Rawson y Resistencia. Como yo era su único familiar directo en Argentina, era también la única persona autorizada a visitarlo en las diversas cárceles". Andrés fue liberado tras la amnistía que otorgó Héctor J. Cámpora el día que asumió la presidencia de la Nación en mayo 1973, "pero quedó sin documentos y sin domicilio reconocido durante los cuatro años siguientes". La militancia de Andrés y su posterior situación semiclandestina no fueron los únicos motivos de preocupación política durante esos años: tras el golpe militar en Uruguay en junio 1973 H.A.T. y su esposa fueron solidarios con varios compatriotas que se vieron forzados a salir del país, ayudándolos a obtener trabajo, alojándolos temporalmente en su casa o proporcionando la garantía para permitir un alquiler. Era razonable que, tras el golpe militar de marzo 1976, decidieran exiliarse. En julio se trasladaron a Barcelona.

Cine argentino

Conspiración de silencio

Tras el sonado fallo anual en el que el cine argentino se premió a sí mismo, hace un mes exacto, ***Primera Plana*** quiso sondear los resultados del proteccionismo oficial. Durante los últimos días de mayo, un corresponsal de esta revista, H. Alsina Thevenet, entrevistó a 22 personas, repasó complicados datos históricos y concentró sus apuntes en tres versiones sucesivas. Alsina Thevenet, a quien el propio Ingmar Bergman acaba de atribuir, en una reunión de prensa, la sagacidad de descubrirlo en 1952, es un crítico cinematográfico cuya autoridad reconocen –como una de las mayores– los demás especialistas de América. La que sigue es la última versión de sus investigaciones, y la más completa. Sin embargo, tal vez no sea la única capaz de explicar la lucha de una industria que quiere sobrevivir a pesar de sus incesantes déficit.

LA CORRUPCIÓN ES EN EL CINE ARGENTINO un estilo de vida. Los observadores que llegan de afuera deben comprobarlo con la mitad de un susto, hasta que verifican dos tranquilizadores hechos básicos: primero, que la corrupción es inevitable dentro de un complejo juego de intereses, y segundo, que todas las partes la aceptan como un medio de conseguir que ciertas cosas se hagan. Quienes protestan son los puros, que ya están escaseando, o los fracasados dentro del mismo juego: los que no pudieron pagar bastante por un premio o los que se quedaron sin su recompensa después de haber pagado.

Detrás de la corrupción impera una complicada forma del fracaso. Es frecuente que un film argentino sea hecho por un productor sin dinero, apoyado en créditos del Estado, sometido al rechazo del público y pendiente de que el préstamo sea compensado, más alguna ganancia adicional, por uno de los premios anuales que el mismo Estado concede. Como plan industrial, éste se acerca al disparate porque quita a la mercadería el juego limpio de la oferta y la demanda, en el que otros industriales arriesgan casimires, maquinarias o cigarrillos.

Como plan para estimular una producción valiosa en lo artístico o lo cultural sería más sensato, si no fuera porque el Estado se despreocupa de medir lo artístico y lo cultural en el préstamo que concede y hasta en el premio que luego da. Así, una industria pequeña que da de vivir a unas tres mil personas, que produce sin exigencia de calidad y que todavía es prácticamente desconocida en el exterior, se apoya sobre un proteccionismo monumental, cada una de cuyas etapas podría ser impugnada por la cordura. Los premios otorgados el 10 de mayo de 1965 fueron sólo un síntoma menor de los errores de un proteccionismo que tiene más extendidas raíces.

LAS FUERZAS EN JUEGO. La industria del cine argentino comenzó a existir como estructura hacia 1933, poco después de creado el cine sonoro en el exterior. En seguida llegó una madurez comercial en la que colaboró azarosamente la guerra mundial, al dar al cine argentino un lugar en mercados nacionales y extranjeros en los que había disminuido el aporte de otras industrias. El apogeo del cine nacional hasta 1945 se expresa en la notoriedad de algunas figuras (Luis Sandrini, Pepe

Arias, Libertad Lamarque), en algunos éxitos comerciales y hasta en films prestigiosos, como **Prisioneros de la tierra** (Mario Soffici), **Así es la vida** (Francisco Mugica), **La guerra gaucha** (Lucas Demare). El apogeo terminó en 1945 por el cese de la guerra, que volvió a invadir mercados con productos extranjeros, y también por el dirigismo de Perón y los suyos, que presionó en la elección de temas y en el forzado alejamiento de algunas figuras. Tras la revolución de 1955, comenzó en 1957 el dirigismo actual, representado por el Instituto Nacional de Cinematografía y tendiente a fomentar la industria como lo haría un Banco especializado.

El INC ha sido vapuleado en ocho años por esa misma industria, con una culminación en 1963, cuando el propio cine argentino obtuvo en asambleas y por presiones semioficiales el alejamiento de su presidente, Juan Carlos Goti Aguilar. Hoy el INC está gobernado por un interventor, Alfredo J. Grassi, de 40 años, padre de 4 hijos, un radical del Pueblo, joven y sonriente, agudo e informal, que usa ponchos plegados encima del sobretodo y formula nobles declaraciones a favor de un cine talentoso e inquieto.

En el sector industrial importa decisivamente la figura de Atilio Mentasti, jerarca de Argentina Sono Film, un hombre alto, protegido por lentes negros, afecto a expresar en gruñidos e interjecciones su impaciencia con los intelectuales, con los realizadores jóvenes, con los críticos uruguayos y con otros estilos de cargosos. En el sector gremial, importa el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), que ha vigilado el pleno empleo de sus socios a través de las frecuentes crisis de la producción.

Junto a esas fuerzas importan dos movimientos mayores. Un grupo de productores y directores ha hecho un cine comercial fuera de Argentina Sono Film, apoyado en elementos cómicos, musicales y eróticos: Leo Dan, la Revista Dislocada, Isabel Sarli, Libertad Leblanc. Otro grupo de directores y productores se ha embarcado en films de ambición artística y hasta social, bajo la advocación de Leopoldo Torre Nilsson, en una lista que incluye notoriamente a Fernando Ayala, David José Kohon, Fernando Birri, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa, Rodolfo Kuhn y, desde hace poco, Leonardo Favio.

En ese grupo independiente hay diversas diferencias internas, pero sobre él se han volcado elogios y esperanzas, en la crítica y en los festivales. La hostilidad a este grupo ha sido una preocupación para la crítica extranjera. En los últimos años, Birri se alejó de la Argentina; Kohon, Martínez Suárez y Kuhn sufrieron lapsos de inactividad prolongada (en la que también colaboró su propia inercia); Ayala debió aceptar tareas comerciales a intervalos de su cada vez más discutida obra propia, y Murúa dejó de filmar totalmente después de ser combatido por dos films tan premiados como **Shunko** y **Alias Gardelito**.

Sólo Torre Nilsson perdura, apoyado en un prestigio nacional también discutido, apoyado en una fama internacional que él mismo salió a buscar reiteradamente y apoyado ahora por la empresa norteamericana Columbia, con la que concertó un plan de producción que le lleva a utilizar intérpretes extranjeros y a filmar versiones bilingües, una de cuyas bandas sonoras se graba en New York. La actividad de ésos y otros independientes no se apoya por cierto en el público, cuya reacción suele producir moderados éxitos de boletería (**Crónica de un niño solo** de Favio) o fracasos claros de films que se consideran difíciles, intelectuales, incomprensibles

(**Circe** de Antin, **Los inconstantes** de Kuhn). Con más fundamentos que otros competidores, los independientes esperan ser recompensados por el fallo anual, en la ilusión de que los premios se adjudiquen a la calidad.

LA CALIDAD OLVIDADA. "La producción independiente es un absurdo comercial", señalaba hace poco Héctor Olivera (socio de Ayala y productor independiente) a un observador interesado en el problema. Sin un stock abundante de films, no se pueden cubrir las variadas exigencias de la programación más allá de las salas de estreno, lo que obliga a entregar el film a una empresa distribuidora más fuerte, como Argentina Sono Film, y a disminuir exigencias en esa comercialización. Sobre esa limitación cae la exigencia de los exhibidores, muchos de los cuales aducen que simplemente el público no quiere cine argentino. Y por sobre todo ello imperan además los absurdos de la protección del Estado, que bajo el rubro Recuperación Industrial da a cada film argentino un 20 por ciento adicional a su recaudación en taquilla. Así, la obra de calidad y de poco público goza de una mínima indemnización oficial, mientras un éxito como **La cigarra no es un bicho** se lleva muchos millones de la boletería y un 20 por ciento adicional de esos millones de las arcas oficiales.

Los premios anuales no están mejor conceptuados. En el dictamen de mayo de 1965, los films de Argentina Sono Film (y otros a los que Atilio Mentasti está asociado) llevaron 36 millones de pesos en los primeros puestos del fallo, mientras un film de calidad reconocida como **Crónica de un niño solo**, de Favio, fue postergado al décimo lugar, por debajo de bobadas comerciales como **La industria del matrimonio**. Esto sería un disparate en términos de fallo para un festival. En la estructura del cine argentino, es ante todo un mal entendido. En un jurado de 21 personas, prefijado grandemente por una ley, una mayoría suele entender que su misión es apoyar y recompensar a la industria. Por eso prefiere los films costosos a los esfuerzos del talento, los films conformistas a las inquietudes sociales. Otros jurados despreciaron antes la obra de Lautaro Murúa y de Fernando Birri; el de 1965 dio poco lugar a Leonardo Favio, ningún lugar a David José Kohon, ningún lugar a **Dos en el mundo**, un film de Solly que aparece predesignado para el festival de Venecia.

El Instituto Nacional de Cinematografía no ha subsanado aún ese equívoco. Sabe que los premios responden a un criterio erróneo y que han dado lugar a formidables alegatos de presión, soborno y "trenza", pero sorprendentemente Grassi se ha limitado a postular sin éxito la anulación del sistema. A fuerza de ser un Banco industrial para el cine, el INC ha terminado por olvidar que la calidad importa.

UNA BUENA PROPINA. Los créditos para la producción son el comienzo del proteccionismo. Cualquier ciudadano o empresa con deseos de producir puede acercarse al INC, someter a su consideración un libro y un presupuesto de filmación y obtener hasta el 50 por ciento del monto de éste. Ciertos requisitos son indispensables. Un libro rechazado es un impedimento decisivo. Un crédito sólo se concede a quien presente una garantía o "aval", es decir, otro ciudadano adinerado que pueda inhibir bienes a favor del Instituto como respaldo del préstamo. Y un presupuesto de filmación es un plan elástico, en el que la cantidad de extras para una escena, o el vestuario de otra, pueden ser gastos ampliados o contraídos.

Las empresas establecidas, y Argentina Sono Film en particular, saben no equivocarse en esos pasos. Un productor independiente puede, en cambio, desorientarse ante los formularios y ante los cálculos, pero sus dificultades son soslayadas por una práctica tradicional, que todos comentan y nadie demuestra. Es la propina o coima, que algunos productores dicen dejar hábilmente en manos de funcionarios del INC que revisan presupuestos, que opinan sobre sus rubros y que, de hecho, deciden los montos de cada crédito. Durante tres días de mayo, seis productores o asistentes de producción informaron que la propina o coima es práctica general y que ha sido también su propia práctica. Todos ellos se niegan a ponerlo por escrito, lo que les llevaría a admitir su propia incorrección, aparte de establecer la ajena.

La negativa reconoce algunas razones. Malquistarse en la acusación contra un funcionario que concede créditos, es cortarse los víveres si ese funcionario sigue en su puesto. Por otro lado, la propina suele ser un reconocimiento de servicios, ya que el funcionario beneficiado consigue a veces un "aval", ayuda a modificar un presupuesto, agiliza quizás su trámite. Como dijo un joven asistente de producción, entusiasta del cine independiente: "Se acabaron las consultas gratis. Hay que ponerse".

El mismo opinante sostiene que la batalla contra esa corrupción, desde la eventual sanción por autoridades del INC hasta la sola publicación de una nota periodística, habría de derivar en un perjuicio para el cine independiente, porque en el futuro sólo obtendrían créditos los productores más firmes y solventes, mientras las máscaras sueltas quedarían enredadas en trámites y requisitos legales. Esta es una visión pesimista del INC. Conduce a preferir esa corrupción, porque con ella se llega más rápido a la aprobación de un crédito y porque así se pueden hacer films por cifras que no son las reflejadas en la documentación: el truco consiste en hacer aprobar ocho millones de presupuesto, obtener cuatro de crédito, gastar 200 mil en una coima, hacer el film únicamente con los cuatro millones, sin dinero propio adicional.

Ni Grassi ni sus asesores están muy satisfechos con esa corrupción y no se alegran cuando un curioso les plantea el tema. Saben que el hecho existe, necesitan una denuncia por escrito para iniciar un sumario, prometen separar de su puesto al funcionario eventualmente sumariado y previenen que sin denuncia escrita no hay trámite posible porque el Estatuto del Funcionario es muy riguroso en sus garantías. La corrupción prosigue, mientras beneficie por lo visto a quienes cobran y a quienes pagan.

Está apoyada, además, por las exigencias gremiales de SICA, que no autoriza un rodaje si el productor no se compromete a contratar a un equipo de 26 personas, incluyendo una peinadora, un maquillador o un escenógrafo, que pueden en algunos casos ser inútiles. Ante tal exigencia, un productor resuelve contratar efectivamente a una peinadora, a la que debe pagar, por ejemplo, 48.000 pesos (seis semanas de rodaje a 8.000). Le abona sólo 20.000, la deja en su casa sin trabajo, obtiene un recibo apócrifo por 48.000 pesos, lo hace aprobar por SICA como si fuera correcto, y lo inscribe en gastos de rodaje que el INC aprueba inevitablemente, aunque están inflados. Todos ganan en el trato, pero todos mienten o dejan mentir.

INVENTANDO MÁS PROTECCIÓN. Si el cine argentino fuera un buen negocio de taquilla, desaparecerían esos oscuros desasosiegos. Durante el primer semestre de 1965 se produjo ese buen negocio por diversos motivos excepcionales, incluyendo el arrastre comercial de algunas figuras de TV llevadas al cine (Palito Ortega, Leo Dan) y la concentración de films argentinos comercialmente importantes.

La opinión especializada es más pesimista sobre los meses siguientes, y el dictamen estadístico (hasta donde ese instrumento existe en el ramo) es también negativo. El cine argentino suele ser un mal negocio en la boletería, y eso explica la controversia permanente entre productores, distribuidores y exhibidores. También explica la invención del 6 a 1, fórmula que todavía no tiene fuerza de ley y que obligaría a cada empresa cinematográfica distribuidora a hacerse cargo de un film argentino por cada seis extranjeros en explotación. Para los productores locales, éste sería un sistema de garantizar la exhibición de sus films, subsanando las deficiencias de una ley que dispone con ineficacia la exhibición obligatoria del material nacional y que no puede impedir la falsedad en las declaraciones de producido que formulan los propietarios de diversas salas, particularmente en el interior del país.

Pero el 6 a 1 encontró de inmediato la resistencia de los exhibidores y distribuidores. En un manifiesto publicado a principios de abril de 1965, los exhibidores señalaron la que consideraban ya excesiva protección al cine argentino: a) los créditos del Estado a la industria; b) las primas de recaudación industrial, que ascienden a un 20 por ciento de la recaudación; c) los premios anuales por un monto global estimado en 88 millones; d) la promoción del film nacional en festivales diversos del país y del extranjero. Con ese antecedente, impugnaban el proyectado 6 a 1, al que llamaron "puerta abierta al negociado", pronosticando que el sistema habría de limitar la importación de films extranjeros, aumentar por consiguiente su costo, instituir de hecho un flamante régimen de permisos de importación en manos de los productores argentinos y conducir a la corruptela de que tales permisos fueran negociables.

Ante ese manifiesto de los exhibidores, los productores argentinos contestaron con otro remitido, en el que aseguran que el propósito del 6 a 1 es tener un mercado nacional para su cine, que el proteccionismo del Estado es equivalente al que existe para otras industrias y que el presunto negociado de los permisos de importación será sólo un inocente canje que manejará cada distribuidor con la aprobación del Estado. Es evidente que las partes no se entienden ni quieren entenderse. Defienden sus intereses, unos bajo el lema del libre comercio, otros bajo el lema de la protección a lo nacional.

CONTRALORES IMPOSIBLES. Buena parte del conflicto no existiría si fuera más firme el contralor sobre programaciones y recaudaciones. En la práctica, un exhibidor de provincias puede fingir que ha exhibido un film nacional, o fingir que ha tenido con él recaudaciones muy pequeñas, sin que los propietarios de ese film puedan demostrar la falsedad de tales extremos. En una oportunidad, Hugo del Carril confió a SADAIC (que agrupa a compositores y autores de música) el contralor sobre recaudaciones de sus films, obteniendo resultados muy favorables. Pero fuera de esos casos de excepción, no existen adecuados contralores municipales, no alcanzan los inspectores del INC, no se ha puesto en práctica un sistema mecánico de venta de entradas que permita dominar las cifras de la boletería.

A esas deficiencias de organización, que de hecho condicionan la eficacia de todo dirigismo, se agrega la veterana picardía del negocio cinematográfico, don-

de se han creado trampas hábiles como la "calesita" (la venta múltiple de una misma entrada, que va y viene entre boletería y portero) y el soborno directo de los inspectores enviados por los dueños de un film dado. La corrupción se extiende en el juego de los intereses. Ya no debe extrañar que tras el último Festival de Mar del Plata se haya formulado una seria denuncia contra el tesorero Mario Lozano y el director permanente Antonio García Smith, acusados (en expediente 1575/65 del INC) de facturar 25 coches de ***remisse*** y utilizar sólo 16, una denuncia que ha sido negada por los interesados y que pasó de inmediato a la Fiscalía de Investigaciones Administrativas. Ni debe extrañar tampoco que sobre muchos críticos cinematográficos se escuchen acusaciones de venalidad.

UNA LEY INEFICAZ. La protección al cine argentino se apoya así sobre bases tan débiles que se explica muy bien el estado permanente de crisis y de controversia. La ley dispone créditos, pero no puede evitar la corrupción con que ellos son ordenados. Dispone su gradual devolución antes de otorgar otros, pero en la práctica deja acumular créditos sobre un productor, como el ingeniero José A. Jiménez, que ha hecho ya seis films y ha demorado en estrenarlos, con lo que mal se le puede exigir que devuelva aquellos importes, condicionados a una exhibición obligatoria que no lo es tanto.

La ley dispone un fondo de recuperación industrial, que premia a cada film con un 20 por ciento de su propio producido, pero no puede evitar las paradojas de este sistema, que da monedas a un film premiado en Mar del Plata y elogiado por la crítica (**Shunko** de Lautaro Murúa), mientras regala millones a un film exitoso en el que actúen Luis Sandrini o Palito Ortega. Hace poco circuló la alarma de que el Fondo de Recuperación Industrial puede ser insuficiente, porque se han acumulado films exitosos, y circuló también una sensata propuesta de Grassi, interventor del Instituto. Quiere limitar la prima industrial al monto del crédito concedido o, en su caso, al 50 por ciento del costo de un film. Más allá de esos límites, no corresponde regalar dinero.

Hay otra protección que no existe. El plan de hacer Uniargentina, sobre bases similares a las de Unifrance y Unitalia, debía derivar en que el cine argentino se presente unido ante el exterior y mejore sus ventas. Los productores locales están bastante desunidos, y así Uniargentina no ha llegado a fundarse. La colocación de cada film en el exterior es un azar inorgánico, en el que Torre Nilsson ha sacado ventaja por su gestión personalísima, mientras la designación de un film a un festival extranjero o local es una multiplicada intriga anual, en la que a veces asoma la pelea. El proteccionismo al cine argentino es un árbol cuyos frutos tienen gusto ácido.

La ley dispone un jurado de 21 personas, que representan a los diversos sectores de la industria, a los críticos, a tres academias nacionales, al Consejo Nacional de Educación y al INC. Desde 1958 hasta hoy, a través de combinaciones comúnmente conocidas como "trenzas" y a través de la permanencia de algunas personas en jurados sucesivos, los fallos se han inclinado a premiar no los films de más calidad, sino los productos industriales que han dado trabajo a más personas, buena parte de las cuales procede inevitablemente de Argentina Sono Film, la mayor empresa en su ramo.

Durante siete años fue inmensa la presunción de soborno en esos fallos, y circuló con profusión la idea de que Mentasti maneja por lo menos los títulos superiores de una lista de 15 films. No hay prueba de semejantes acusaciones. El soborno simple, que convierte por igual en delincuentes a quienes pagan y a quienes cobran, se hace obviamente sin dejar recibos comprometedores. Más sutilmente, un miembro del jurado puede ser seducido por ofertas de futuros trabajos, que no permiten probar una relación de causa a efecto entre votos y recompensas. Pero el examen del pormenor de las votaciones, igual que los testimonios indiscretos y apenas verbales de quienes se han acercado a este atractivo negocio, conducen a un dictamen admitido por todo el ambiente cinematográfico argentino (con la posible excepción de Mentasti): los premios son dirigidos, comprados y vendidos.

CONVENCIÓN DE TRENZAS. Las actas del fallo último quedaron en poder de los taquígrafos y no se habían difundido en las dos semanas siguientes, preocupando razonablemente al ***Heraldo del Cinematografista***, un periódico gremial bien informado que publica puntualmente ese tipo de constancias y quitando consistencia a las especulaciones de observadores inquisitivos, que querían saber lo que cada miembro votó y en qué orden.

Un dato ventilado por todo el ambiente es que hasta la noche anterior al fallo, y en la casa de un cinematografista afecto a Mentasti, se recibían propuestas de productores para ser transmitidas a los miembros del jurado; la exigencia peculiar era que esas propuestas debían ser acompañadas de dinero en efectivo, para evitar los incumplimientos de convenio con que otros jurados se habrían perjudicado en 1964. La circulación de esos datos y otros parecidos lleva inevitablemente a la maledicencia.

Dos de los productores olvidados en el fallo de 1965 (Cecilio Arpesani por **Dos en el mundo**, Enrique Faustín por **Convención de vagabundos**) se decidieron a impugnarlo judicialmente, pero, desde luego, no pudieron afirmarse en indemostrables sobornos. Se afirmaron en la controvertida situación reglamentaria de otros films en concurso, especialmente **Intimidad de los parques** de Manuel Antin, que habría entrado a competir fuera del plazo legal. La impugnación es un desvío del centro del problema, y debió ser hecha obviamente no después sino antes de que Antin apareciera premiado en el fallo con una de las últimas recompensas.

Más directa y oportuna fue la actitud de Román Viñoly Barreto, semanas antes del fallo, al enterarse de que Daniel Tinayre habría de representar a los directores cinematográficos en el jurado. Envió un enérgico cable al Instituto, impugnando a Tinayre por graves disensiones personales y por presunta implicancia con una actriz en concurso (Mirtha Legrand, esposa de Tinayre), con lo que obtuvo la renuncia del impugnado y la sustitución por Augusto César Vatteone. Fue un telegrama muy eficaz. En el fallo, Viñoly fue recompensado por su film **La pérgola de las flores** con el primer premio, o sea 8.800.000. Productor del film: Atilio Mentasti.

De las diversas ceremonias que condicionaron ese último fallo, la más celebrada ha sido la formación de un frente que habría de derrotar a la trenza oficialista. En perspectiva, se ve muy bien la inutilidad de esa estrategia. No pudo impedir un fallo que ya era pronosticado antes que se reuniera el jurado, ni pudo disolver el cargo de

que otras presiones y otros sobornos afectarían también al segundo bando. En un rincón quedó la remota idea de que los jurados se reúnen para premiar calidades y no intereses en juego.

Igualmente estéril había sido antes la declarada voluntad de Grassi por abolir los premios. No triunfó a tiempo, porque las autoridades nacionales no le aprobaron la modificación de la ley, y así debió someterse a la controvertida reunión de mayo 1965 que disminuyó su habitual buen humor. No cabe dudar de que si Grassi sigue en su puesto, conseguirá la modificación, corrigiendo entre otras cosas un régimen que premia a films horribles porque han dado trabajo a muchas personas, mientras deja en puestos inferiores, o fuera del fallo, a films generalmente considerados de mayor calidad. La penuria sufrida antes por Lautaro Murúa o por Fernando Birri (**Los inundados**) se ha repetido esta vez con un puesto menor para **Crónica de un niño solo**, de Favio, con ningún premio para **Así o de otra manera** de David José Kohon, con ninguno para **Dos en el mundo** de Solly.

EL EJEMPLO SUECO. Más allá de los incidentes menores, importa una realidad mayor. Los productores del cine argentino piden protección del Estado porque de lo contrario la industria no existiría, sea porque los films nacionales quedan ahogados en la exhibición ante el material extranjero, sea por la imposibilidad de producir sin créditos. Parte de la responsabilidad es del exceso de leyes. Todavía no se advierte la ventaja de hacer calificar los films nacionales en categorías A o B, o sea, con derecho a premios y a exhibición obligatoria, o sin esos derechos, una distinción que debe ser hecha más naturalmente por los jurados anuales y por el veredicto público.

Otra responsabilidad está en la incorrecta formulación de esas leyes, que no fijan límite a la recuperación industrial y que determinan jurados carentes de independencia. Es relevante tomar en consideración el ejemplo de Suecia, tras la reforma cinematográfica de 1963. De una suma proveniente de impuestos al espectáculo, estimada globalmente en casi dos millones y medio de dólares, el Instituto de Cine Sueco destina:

-30 por ciento a la recuperación industrial, en proporción a los ingresos de cada film en boletería;

-18 por ciento a premios para films de calidad, valorados por un jurado de siete personas, ajenas a la industria, ninguna de las cuales puede ejercer por más de tres años seguidos;

-15 por ciento a la compensación de pérdidas sufridas en boletería por films suecos que hayan ganado premios a la calidad, calculándose las pérdidas con una estimación de los costos iniciales y de la recaudación durante el primer año desde el estreno.

Esas medidas constituyen exhortaciones legales a producir films de calidad. Están completadas por la prescindencia sueca de todo crédito previo a la producción, lo que ciertamente ahorra trámites y presunciones de peculado. Y están respaldadas por la precisión administrativa de un gobierno que sabe cómo funcionan las salas cinematográficas. Todavía lejos de ese ejemplo, Argentina financia films que pueden resultar muy malos, los premia como si fueran buenos, carece de estadística y contralores internos, coloca con grandes deficiencias la producción en el exterior, y permite en el interior un sistema de trabajo que entre diversas acusaciones sobre corruptelas va caminando desde el crédito hasta el descrédito[1].

Primera Plana, Buenos Aires, 8 de junio 1965.

Griego busca Grecia

Zorba el griego[2]

(***Zorba the Greek***, EUA / Grecia-1964) dir. Michael Cacoyannis.

CACOYANNIS SABÍA MUY BIEN lo que hacía. En el personaje de Zorba, debidamente contrastado con tres figuras secundarias, ha pintado (con la intensa ayuda de Anthony Quinn) a un hombre apasionado y brutal, a veces trágico, a menudo exultante de humorismo burlón. El título insinúa que ese personaje es una manera de Grecia, un eco obtenido a través de los siglos, de una civilización arcaica que fue el origen de otras. Para pintar debidamente a Zorba, el film coloca desde la primera escena a su contrafigura: un intelectual inglés (Alan Bates) preocupado por la lluvia que arruina sus libros al llegar al puerto de Creta. Los dos hombres serán luego amigos y colaboradores en la explotación de una mina y en el transporte de troncos desde las alturas de un monasterio hasta la costa, en un endeble plan de ingeniería que termina en el desastre. Y a esos hombres se agregan dos mujeres, en romances que se alejan velozmente de lo convencional. Una es una ex prostituta (Lila Kedrova), ahora gorda y derrumbada, sumida en recuerdos de glorias pasadas (hasta los trances de patetismo que la memoria puede convocar). Otra es la viuda de la aldea (Irene Papas), solitaria y enlutada, luego escarnecida a pedradas por el pueblo entero cuando recibe en su casa a otro hombre, cancelando un voto de tardía castidad.

En dos horas y media de relato, el argumento de **Zorba el griego** oscila de una anécdota a la otra, en una acumulación que desmiente toda posible unidad, como suele ocurrir con las novelas adaptadas al cine. Pero, como dueño de su film (del que es director, productor y libretista), Michael Cacoyannis no parece nunca desorientado. Está pintando en Zorba a un personaje riquísimo, un hombre pleno y expansivo, cuyas expediciones a la lujuria y al alcohol esconden reservas de ternura, y cuyos trances de baile poseído son no sólo una liberación de alegría sino también, alguna vez, una purga espiritual, por la que puede llegar a disipar el dolor de la muerte de su hijo. Es, asimismo, rico y preciso el retrato de los otros personajes, delineados con

[1] H.A.T. volvió sobre este tema tras el golpe de 1966. Ver ***Un proteccionismo paradojal***, pág. 50

[2] Simultáneamente, H.A.T. escribió sobre **Zorba** para ***Tiempo de Cine***. Ver pág. 30.

caracteres que surgen de la acción y no del verbo. Sobre esa vivacidad psicológica (que revela no ya a un director sino a un verdadero autor de su film), Cacoyannis incorpora rasgos de sensibilidad cinematográfica. Sabe explorar el paisaje de Creta, la cámara de Walter Lassally compone fluidamente sus primeros planos, sus contrastes de iluminación, sus movimientos a veces vertiginosos. Y sabe recoger los diálogos con la pericia de un dramaturgo cinematográfico; pero también enfatizar los silencios y los ruidos incidentales, como en el encuentro mudo y erótico entre Bates y Papas, o como en el feroz asedio de ésta por los aldeanos hostiles.

Cacoyannis es el único director griego que obtuvo prestigio mundial. En **Stella** (1955) y sobre todo en **La mujer de negro** (*To koritsi me ta mavra*, 1956) que es un film magistral, dibujó los trazos de la Grecia de hoy y especialmente los de su moralidad, que incluye tanto al sexo como a la maledicencia y el escarnio que el erotismo provoca entre los habitantes de pequeñas aldeas costeras. En **Electra** (1962) con habilidad, enriqueció continuamente mediante imágenes mudas, las líneas severas de Eurípides. En **Zorba** la materia anecdótica puede llegar al exceso, pero nunca se pierde de vista el estilo a la vez riguroso y apasionado, a la vez prolijo y desbordante, de un director de primer orden.

Primera Plana, Buenos Aires, 10 de agosto 1965.

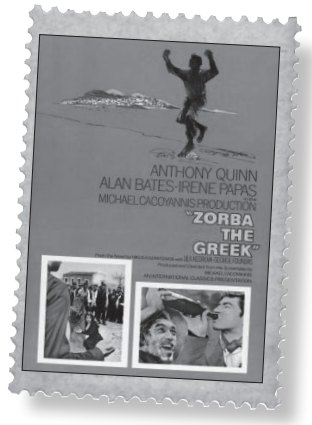
Zorba el griego[3]

(***Zorba the Greek***, EUA / Grecia-1964) dir. Michael Cacoyannis

EL SENTIDO DEL ASUNTO es evidente: redescubrir Grecia con los ojos del visitante que llega en la primera escena y que habrá de ser un espectador, o en cierto sentido una víctima. El visitante es un intelectual inglés (Alan Bates), tímido, correcto, inhibido, que quizá llegue a explotar de nuevo unas minas que recibió en herencia. Lo que descubre es un pueblo inclinado por igual a la tragedia y al humor, a las grandes pasiones desatadas, a la superación del dolor y de la catástrofe por medio del baile. En un deliberado muestrario, esos rasgos aparecen repartidos entre varios personajes. Hay un toque trágico en esa viuda joven, vestida de negro, todavía sensual (Irene Papas), hostigada por la pasión y el odio del populacho; hay un toque sentimental, infinitamente compadecido, en la ex prostituta que hoy vive de recuerdos y que aspira todavía a ser tratada con el cariño que tuvo en otro tiempo (Lila Kedrova). Más completo es aún el retrato del protagonista Zorba (Anthony Quinn), un hombre vigoroso y sensual, capaz de sentir intensamente sus odios, de volcarse completa e irresponsablemente sobre una ocasional aventura sexual, de reírse luego, con más alegría que cinismo, al comprobar los errores y catástrofes que ha provocado. A través de esos tres personajes, que lo confrontan con la muerte, con el crimen, con el fracaso, el visitante llega a comprender Grecia. Llega también a

[3] Simultáneamente, H.A.T. escribió otra crítica de este film para el semanario ***Primera Plana***. Ver pág. 29.

aceptarla, como sugiere el baile final al que accede en curiosa pareja con Zorba, festejando la última catástrofe de la sociedad de ambos, como si su espectáculo les importara más que la ruina.



Cuando su nombre salió por primera vez a la circulación internacional, hacia 1955, Michael Cacoyannis había hecho tres films en Grecia. En dos de ellos había conseguido un acento nacional y también un sello personal, porque este realizador políglota y cosmopolita posee la habilidad de expresar grandes pasiones melodramáticas con una mezcla de convicción y de grandeza. El público latinoamericano no mostró mucha estima por **Stella**, quizá por la irregularidad de la narración, quizá porque no le era atractivo un film sin estrellas (Melina Mercouri no era aún famosa). Más fortuna con la crítica, si bien solamente en Montevideo (no se estrenó en Buenos Aires, inexplicablemente) tuvo **La mujer de negro**, que supone un claro antecedente de **Zorba**, por lo menos en todo lo relativo al mecanismo de mujer deseada y odiada por la población del lugar. El estilo de aquel film poético y trágico fue una primera constancia del talento de Cacoyannis, ayudado por la fotografía nítida de Walter Lassally. A ese estilo volverían ambos en **Electra**, donde la tragedia de Eurípides se prolongaba, sin cambios de letra, a través de imágenes intermedias y de desarrollos visuales. En ese estilo se inscribe este **Zorba**. El uso de los escenarios naturales, el toque espectacular de los últimos minutos, la reunión repentina de una multitud, dan la idea de una producción rica, debidamente financiada por los productores americanos y por el propio Anthony Quinn. Pero en el manejo de intérpretes, en la fuerza de escenas cruciales (la viuda apedreada y perseguida por toda la población, el despojo de los bienes de la ex prostituta, mientras ella agoniza todavía en su cama), en toques de humor y de optimismo, se advierte reiteradamente la mano de Cacoyannis, su doble comprensión de la correcta conducta británica y del apasionamiento, la ambición y la alegría de sus compatriotas. El talento de director y fotógrafo se une al de Quinn, Bates, Kedrova y Papas, como principales figuras del elenco.

Tiempo de Cine, n.° 20/21, Buenos Aires, primavera / verano 1965.

Un anticipo
El espectáculo más largo del siglo

EN MOSCÚ QUEDARON agotados. Un film espectacular por año se puede ver cómodamente, pero la última moda es hacer varios en cada temporada. Y presentar uno de ellos en un Festival Cinematográfico, que es un lugar predestinado al can-

sancio desde el segundo día, quizás sea demasiado. Y sin embargo, la proyección en el Festival de Moscú de **La guerra y la paz** era un hecho obligatorio, porque el cine soviético no podía desperdiciar esta ocasión de mostrar en su territorio el máximo esfuerzo cinematográfico nacional cometido desde 1917.

El costo ya era aterrador. Fue estimado en el equivalente de cincuenta millones de dólares, una suma que Arnold Picker, alto ejecutivo de Artistas Unidos, consideraba inconseguible para semejante plan en el Occidente (no se expidió sobre los costos de **Cleopatra** pero hay que tener en cuenta que Picker no debe opinar sobre lo que gasta la 20th. Century Fox). Tanto dinero fue gastado, aclara ***L'Express***, en detalles que harían soñar a los herederos espirituales de Cecil B. DeMille: decenas de millares de extras, siete mil vestuarios diferentes, interiores rodados en palacios auténticos, accesorios (joyas, péndulos, pistolas) recogidos en museos de toda la Unión Soviética. Después de miles de cañones, de caballos y de lujos, debidamente invertidos en la descripción de una crisis espiritual, **La guerra y la paz** duraba en Moscú cuatro horas y media. Pero es sólo la primera parte, que el gobierno soviético quiso exhibir antes que se dispersara la noción de un esfuerzo de tres años. Cuando el film esté completo habrá de durar ocho horas, o sea lo necesario para ser acompañado por cortometrajes selectos como **Cleopatra**, según pronósticos de observadores americanos.

El autor Leon Tolstoy (1828-1910) habría aprobado quizás tanto esfuerzo. Su novela es no sólo una poblada crónica de las guerras napoleónicas contra Rusia, hacia 1812, sino también una obra monumental de la literatura, en la que el autor reunió sus propias experiencias militares (durante 1851-57), su conocimiento de la historia nacional, su imaginación y su reflexión como creador de personajes notablemente complejos y vivos.

Invirtió cinco años (1864-69) en escribir y pulir ***La guerra y la paz***, con lo que seguramente habría de comprender muy bien los esfuerzos que un siglo después formularía oficialmente la Unión Soviética en financiar una superproducción atronadora, más los esfuerzos personales del director Sergei Bondarchuk (**El destino de un hombre**), quien no sólo tomó a su cargo la responsabilidad de dirigir sino también la de interpretar a Pedro, uno de los principales personajes. Pero es previsible que los observadores de Occidente sean de antemano escépticos sobre estos planes colosales. Después de contemplarlos, Michelangelo Antonioni reflexionó: "Durante veinte años hemos luchado para eliminar estas tonterías de nuestros films, pero **La guerra y la paz** las tiene todas", refiriéndose probablemente a los enlaces narrativos, las descripciones y las explicaciones que suelen ser relleno y estiramiento del cine tradicional. Con más afán profético, otros observadores señalaron que el incendio de Moscú, previsto para la parte final, puede inducir a Bondarchuk a solicitar la evacuación de la capital, a fin de tener las manos libres.

Cuándo y cómo se exhibirá **La guerra y la paz** en Occidente es todavía una incógnita. Ni el tema, ni la superproducción, ni el color, ni la pantalla ancha son mayores inconvenientes, como está probado por la experiencia de la versión americana anterior, que dirigió King Vidor para la Paramount (1956), con Audrey Hepburn, Mel Ferrer y un reparto estelar en el que se destacaba Henry Fonda como Pedro. Pero la versión ya había sido cortada oportunamente, para consumo de públicos comunes, y nadie envidia la alternativa de los presuntos distribuidores de la colosal versión soviética. O muestran dos films de cuatro horas cada uno, lo que amenaza ser una propuesta comercial imposible, o reducen drásticamente la versión de una obra maestra de la literatura, tirando por la borda miles de extras, cañones, caballos, vestuarios y dólares. Nadie quiere tirar tanto.

Primera Plana, Buenos Aires, 17 de agosto 1965.

Una preocupación por el mundo

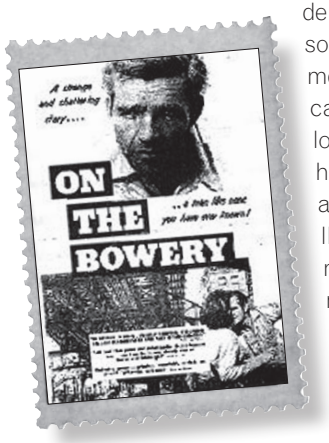
Lionel Rogosin

APENAS TRESCIENTAS PERSONAS se enteraron de que en la ciudad de Buenos Aires, durante la primera quincena de agosto de 1965, se produjeron las únicas exhibiciones en América Latina de tres films de Lionel Rogosin, un director norteamericano independiente que ha sido premiado en festivales. Deben de ser bastantes menos las personas que hayan visto los tres films y hayan coincidido en que eran los mejores de la muestra conocida como ***New American Cinema***, promovida en Buenos Aires por la Cinemateca Argentina y exhibida, con un costo considerable, por el Instituto Di Tella en su auditorio de la calle Florida. No era de esperar, desde luego, que un público variado coincidiera fácilmente sobre una muestra también variada, en la que han alternado los films largos y los cortos, la originalidad y la mera extravagancia, el testimonio personal y el narcisismo.

Entre las innovaciones de esta escuela neoyorquina, que saca edictos contra el conformismo de Hollywood, figuran las incoherencias de Marie Menken, en cuyos cortos las imágenes son tan veloces que es imposible captarlas por separado, y los triunfales despliegues de masoquismo de Andy Warhol, que hace todo un film largo con la cámara absolutamente quieta, en una reinvención del teatro que no parecer tener mucho futuro y que está nutrida en el caso por un ***beatnik*** homosexual, quien pide seriamente que lo torturen. Se lo satisface de inmediato, en primer plano.

En los quince programas de la Muestra hubo de todo, para satisfacer el snobismo en sus diversos grados, particularmente ante públicos no enterados de que algunas de las presuntas renovaciones sólo prolongan hallazgos de Georges Méliès (en 1904), de la vanguardia francesa (hacia 1925), de Norman McLaren (hacia 1951) y hasta de Frank Capra (hacia 1933). Siempre es mejor tener renovaciones que carecer de ellas, pero se puede evitar la tentación de tomarlas muy en serio.

PUNTO DE PARTIDA. En ese cuadro poblado y confuso, que reconoce más afinidades con la pintura abstracta que con el cine tradicional, un sesgo claro ha distinguido a los tres films de Lionel Rogosin: **On the Bowery** (1956), **Come Back, Africa** (195) y **Good Times, Wonderful Times** (1964). En los tres hay un apunte de conciencia social, una preocupación por el mundo que rodea a un realizador que tiene los ojos abiertos. Otros se miran al espejo y se creen especialísimos, dignos de ser trasladados a la posteridad, en un empeño vanidoso cuyo arquetipo ha sido Jean Cocteau (1891-1963). Igualmente sensible pero más generoso, Lionel Rogosin dedica sus films a los ebrios consuetudinarios de New York, a los negros oprimidos en África del Sur y, finalmente, a la humanidad toda, en vísperas de una posible catástrofe atómica que terminaría con ella. Su empeño puede ser llamado "realismo" y no es casual que el director haya mencionado al documentalista Robert Flaherty y al primer De Sica entre sus maestros, según lo establece en un texto de la revista cuatrimestral *Film Culture* (1960) que puede ser leído hoy como una declaración de sus principios. Allí escribe: "En la comprobación de que la comprensión humana surge solamente a través de la experiencia, particularmente la experiencia del sufrimiento, encontré mi personal punto de partida para la realización cinematográfica. Lo que otros sufren sólo puede ser experimentado a través del arte y aun entonces sólo en pequeño grado".



Rogosin (nacido en 1923) rodó en 1956 **On the Bowery**, con la que no obtuvo mayor éxito comercial pero que le significó los primeros elogios de la crítica, premios del Festival de Venecia y de la Academia Cinematográfica Británica, una candidatura de la Academia de Hollywood en la categoría Documental (1957) y un contacto firme con realizadores de otros países.

A fines de 1956, y por iniciativa de las Naciones Unidas, dirigió el documental **Out**, sobre la situación de los refugiados húngaros tras la fracasada revolución de octubre; ese film tuvo texto de John Hersey, iniciativa y montaje de Thorold Dickinson y un enorme margen de improvisación, porque fue rodado en territorio austríaco y en otras fronteras de Hungría, durante cinco semanas, subordinado a lo que se pudiera recoger de aquella convulsa situación. En 1958, Rogosin y un pequeño grupo de técnicos viajaron a Johannesburg, en África del Sur, con todas las autorizaciones pertinentes para hacer una suerte de documento musical y cinematográfico. Poco después de un año tenían compilado un testimonio sobre la segregación racial, en el que había ciertamente partes musicales pero en el que importaba ante todo la anécdota ficticia y significativa de un obrero negro llevado a la tragedia. Ese film, titulado **Come Back, Africa**, sufrió las naturales dificultades de todo el cine independiente para su distribución y exhibición, un punto que ha preocupado a muchos. A principios de 1960, Rogosin colaboró con el realizador Jonas Mekas, líder del movimiento cinematográfico independiente, para establecer un centro de distribución en New York, pero luego se apartó de esa idea, alquiló en exclusividad una sala, denominada Bleecker Street Cinema, y comenzó a exhibir intensamente

sus dos films propios, hasta recuperar los ochenta mil dólares que había invertido en ellos. Fue la experiencia de un luchador.

HOMBRE QUE ALEGA. Quien conoció a Rogosin en el jurado del XIV Festival Cinematográfico de Karlovy Vary (Checoslovaquia, julio 1964)[4] lo recuerda como un hombre bajo y rubicundo, ajeno al cigarrillo, afecto a la cerveza y a los almuerzos suculentos, durante y después de los cuales no se excedía en refinamientos. Su rasgo claro era un humor tranquilo e irónico, reservado a los pocos circunstantes que en Checoslovaquia hablaran inglés (Rogosin no conoce otro idioma) y que accedieran a la presencia de un jurado de Festival, lo que supone atravesar ciertas barreras de reserva. Pero tenía abundantes motivos para el humor, desde los absurdos y los caos organizados que siempre produce un festival, hasta las costumbres checas de alterar la ortografía de los nombres extranjeros y de implantar cambios diferenciados para el estimado dólar americano, una operación que no siempre es fácilmente comprendida por el turista.

Durante aquellos días dijo muy poco de sí mismo, y en una aislada ocasión narró los planes de **Good Times, Wonderful Times**, algunos de cuyos efectos se adelantó excepcionalmente a festejar por anticipado, infringiendo una reserva natural. En el último día, durante una sesión de jurados que ya debía decidir sus premios, Rogosin reveló una faz secreta. Emprendió durante diez minutos una defensa minuciosa de **Diario de una camarera**, el film francés con Jeanne Moreau tomado de una novela de Octave Mirbeau (1886) y ambientado en 1930 por su director Luis Buñuel. En la opinión de Rogosin, el film era importante porque Buñuel había marcado allí las simientes mentales del fascismo, en una ampliación y profundización de las líneas más torvas del melodrama original. El alegato de Rogosin fue dicho con sentimiento y convicción, revelando una particular inteligencia analítica para interpretar las zonas oscuras del film, y así fue apreciado por un cuerpo en el que figuraban los directores Karel Reisz, Grigori Kozintsev y Laszlo Ranody, entre otros. No fue un alegato triunfal, quizá porque es difícil torcer en otros la opinión formada, quizá por el dictamen lacónico de uno de los oyentes ("Si Buñuel hubiera querido decir eso, lo hubiera dicho"), y así el **Diario...** debió conformarse con premios menores en el fallo. Pero fue, tras dos semanas de natural reserva, el testimonio de lo mucho que Rogosin se preocupaba por las estructuras sociales. El posterior examen de sus films propios lo confirmaría así.

PARIAS DEL ALCOHOL. **On the Bowery** (literalmente, "En el arrabal") fue rodado enteramente en el sitio real de la acción, donde por algún misterio del espíritu gregario se concentran los ebrios más miserables de New York, arrastrándose entre tabernas y lamentables cuartos de hotel.

El Bowery ocupa unas ocho cuadras, alrededor de la esquina de la Tercera Avenida y la calle 4, junto al barrio bohemio del Greenwich Village, con el que es desde luego un vaso comunicante. Para documentar ese penoso espectáculo, que tiene más drama que poesía, Rogosin no se conformó con las técnicas de cámara oculta, sino que agregó una anécdota tan imaginada como significativa. Al Bowery llega

[4] Ver Tomo 2.

un obrero ferroviario (Ray Salyer), que traba amistad con un astuto anciano del lugar (Gorman Hendricks). De las primeras copas cordiales se pasa prontamente al sopor, al robo de una valija, a la noche atravesada en la calle, con la vereda como cama improvisada y rigurosamente común. Una segunda zona narrativa está dedicada a una misión religiosa de salvamento, que condiciona cama, comida y limpieza de cada refugiado a la expresa voluntad de no beber. Y de allí se llega a la reincidencia en el alcohol y a la evasión final del protagonista, que sale del Bowery antes de sentirse totalmente atrapado en él. Hay un dato irónico en esa solución, porque el personaje es ayudado por su amigo e ignora (pero el espectador lo sabe) que quien lo ayuda es también quien le ha robado antes.

Más que por el asunto, el film interesa por su sensación de autenticidad, no solamente la más obvia de sitios y figuras secundarias, que son material apto para un documental, sino también la de lenguaje y de psicología. Aunque el conjunto no esté totalmente logrado (alarga hasta los 65 minutos un material que pudo ser expuesto más incisivamente en la mitad de tiempo) cabe apreciar allí el método implantado por Rogosin. A medio camino entre ficción y documental, utiliza a personajes reales, les hace recrear situaciones que son básicamente suyas y les deja un gran margen de libertad para improvisar movimientos y, especialmente, diálogos. Es un método que tolera y hasta promueve fallas de actuación, pero cuyos aciertos son los de un calor y una inmediatez que no sería fácil obtener de actores profesionales, sin contar el descreimiento con que el público suele ver en un contexto realista a intérpretes reconocibles. El método de Rogosin se acerca mucho, por otra parte, al que John Cassavetes utilizaría después en **Sombras**.

EXILIO EN PAÍS PROPIO. **Come Back, Africa** reiteró dos años después esos trazos. Ahora, la anécdota es la de un obrero negro que abandona las minas de oro, busca trabajo en la ciudad y tropieza con las numerosas vallas de la legislación blanca, en las que se coarta su libertad de obtener empleo sin una Carta de Trabajo continuamente actualizada, su libertad de transitar, de convivir con su mujer, de alojarse en barrios reservados. Con destacable honestidad, Rogosin y los otros autores (tres libretistas africanos) han marcado no sólo las villanías que los patrones blancos venden como orden social, sino también las limitaciones de los propios negros: la ignorancia, el apasionamiento, el trago furtivo, el abuso con que usurpan un auto ajeno. El film insinúa que esos desquites son inevitables en una población negra frenada por la administración blanca bajo un régimen que tiene pocos paralelos en todo el mundo.

Con particular habilidad, la anécdota transita por los diversos conflictos del personaje dejando un lugar a intervalos de humor, al peculiar acervo musical africano (un martilleo de ritmos constantes, una veta lírica explotada en una comunicativa melodía por la cantante Miriam Makeba) y a una muy seria discusión de ideas, en la que media docena de personajes negros se juntan en un cuarto y literalmente improvisan una confrontación de opiniones sobre su situación y la de sus semejantes. Este último fragmento, que corría el riesgo de ser literario o editorialista, es un jugoso ejemplo de ***cinéma-verité***, donde la frescura de la discusión está determinada por la carencia de todo libreto que la pronostique. Hacia el final, cuando el protagonista vuelve de un absurdo encarcelamiento y encuentra asesinada a su

mujer, el film culmina con amarga intensidad en los golpes insensatos del hombre contra las paredes y contra la mesa, golpes que prolongan en mezcladas imágenes a los otros previos de las minas y de los tambores.

Esta combinación de documento y de poesía, de drama social y de belleza geográfica y musical, tiene las fallas obvias de un rodaje clandestino, que se apoya en colaboradores aficionados: la anécdota es episódica, la actuación es ocasionalmente insatisfactoria. Pero el film respira autenticidad y sentimiento, que es mucho más de lo que suele obtenerse con las cámaras en la calle.

LA BOMBA YA LLEGA. **Good Times, Wonderful Times** comienza como una festiva comedia en un cocktail-party sumamente británico, donde una docena de caballeros y damas producen esa conversación frívola, ingeniosa, a veces penetrante, que suelen provocar las dos primeras copas. Esa gente desprejuiciada, que tiene una salida brillante para todo y que comenta con aire civilizado sus propias desventuras sexuales, llega a hablar del mundo y de la bomba atómica, hasta enunciar el previsible concepto de que si explota habrá que resignarse. Sólo que allí se intercala en el film la explosión de la bomba, con una secuela de polvo, humo, masacre, dolor, dando un lacónico desmentido a la frivolidad anterior. La acción retrocede al cocktail-party, una y otra vez, o incorpora una melancólica conversación entre maduros caballeros sobre sus experiencias en la Primera Guerra Mundial, o cuestiona las distintas actitudes con que personas diversas se han inscripto en el ejército o, contrariamente, han ingresado en la gran manifestación hacia Aldermaston, una ceremonia de protesta contra el armamento atómico. Entre esas constancias, dichas con naturalidad y a menudo con fina ironía, se intercalan los horrores de la guerra y de sus alrededores. Entre las trincheras de 1914-18 (melancólicamente comentadas por ***It's a Long Way to Tipperary*** en armónica) y el entusiasmo con que millones de alemanes vivaban a Hitler y a Goebbels en su apogeo, y la preparación enérgica de las juventudes alemanas, y el ***ghetto*** de Varsovia y hasta Bertrand Russell en alguno de sus muchos afilados discursos contra la voluntad suicida de una parte de la Humanidad.

El resultado es notablemente vívido y penetrante. Los documentales bélicos no son material flamante, desde luego (aunque la zona que muestra la preparación de la juventud alemana quedó inédita en otras recopilaciones), pero lo que importaba no era precisamente la reiteración. Era confrontar esas realidades con una actitud de frivolidad, con esa posición de cocktail-party que progresa desde el chiste escapista hasta la pretensión sociológica de sostener que "la guerra es una manera de mantener baja la población del mundo", agregando invocaciones similares a Malthus, Darwin y los pensadores prusianos. La confrontación es paradojalmente divertida, porque todas las escenas de tiempo presente disfrutan las prerrogativas de una notable comedia de salón, filmada al natural, con diálogos que se superponen y concurrentes que dejan la charla para bailar su ***twist***. Entre la diversión y el horror, en una serie de saltos que Rogosin

ha compaginado con malicia, el espectador habrá de conmoverse con la realidad que él quiere olvidar y que el director le quiere hacer presente, porque cuenta con todos y cada uno de los espectadores para evitar la guerra total que le preocupa.

Quienes apreciaron la reciente muestra del ***New American Cinema*** por las abstracciones de Robert Breer, las trivialidades de Jerome Hill, las extravagancias de Marie Menken o los despliegues masoquistas de Andy Warhol, están en la posición de los concurrentes al cocktail-party. Fuera de esas agitaciones les queda casi todo el cine y la realidad[5].

Primera Plana, Buenos Aires, 24 de agosto 1965.

Las memorias de Narciso

"DIRIGÍ ORQUESTAS, COMPUSE MÚSICA, inspiré canciones, construí casas, tallé madera, mostré mis cuadros y esculturas en museos, jugué al ajedrez con maestros internacionales", escribe Josef von Sternberg en la página 87 de su libro. En la página 177 agrega: "Luché con escritores, tomé la batuta para mostrar a directores cómo interpretar pasajes musicales oscuros, dirigí al director que me había enseñado a dirigir, domé a divas temperamentales como Grace Moore, instruí a expertos fotógrafos, indiqué a ingenieros de grabación cómo registrar el sonido…".

La modestia no es una de las virtudes de que Josef von Sternberg pueda jactarse, ciertamente. Está muy cerca de la situación de Clifton Webb en el inefable Mr. Belvedere de **Niñera último modelo**. Tras diversos despliegues de vanidad, la dueña de casa (Maureen O'Hara) le reprochaba ese exceso y le ponía por modelo a su propio marido, cuya modestia garantizaba. "Su marido tendrá sus razones para ser modesto", replicó Belvedere para siempre.

Sternberg tiene razones para ser vanidoso, en este libro de memorias publicado doce años después de su último film, cuando han pasado ya tres décadas de su apogeo y cuando le ha tentado, explicablemente, las posibilidad de informar a las nuevas generaciones quién era él. Sobre su nacimiento en Viena (1894) y sobre sus treinta primeros años de sobrevivencia y aprendizaje, escribe ahora con cierto aire de nostalgia. Sobre sus éxitos posteriores no pierde ninguna oportunidad de poner acentos. A Sternberg se debe **Cazadores de almas** (*Salvation Hunters*, 1925), que fue un primer film independiente en la industria de Hollywood y uno de los más ponderados por sus contemporáneos. Después se le debió **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927), que fue para Jorge Luis Borges y para muchos otros críticos un prodigio de ambientación y una piedra fundamental del cine policial posterior. Con **El ángel azul** (*Der blaue Engel,* 1930) Sternberg comenzó la etapa Marlene Dietrich, que abarcaría otros seis films, casi todos ellos marcados por su habitual barroquismo.

[5] Lionel Rogosin falleció en Los Ángeles, en diciembre de 2000.

Pero en 1935 el director comenzó a encontrar tropiezos, que hicieron más infeliz su vida y más interesante su recuerdo. Hizo concesiones a Columbia para una simplificada versión de ***Crimen y castigo*** y para una trivial opereta con Grace Moore; comenzó en Inglaterra, junto al productor Alexander Korda y al intérprete Charles Laughton, un film luego incompleto que la historia registra como **I, Claudius** (1937). Otro período oscuro con la Metro fue seguido por otro melodrama infinitamente retorcido y amanerado, **La pecadora de Shangai** (*The Shanghai Gesture*, 1941) y tras varios años de oscuridad su firma apareció en dos disparates demasiado norteamericanos, titulados **Macao** (1952) y **Rivales del rayo** (*Jet Pilot*, terminada en 1950 pero estrenada siete años después). Sólo en 1953 cuando se trasladó a Japón para realizar **Anatahan**, pareció recuperar ante algunos críticos (franceses) su prestigio anterior, pero ese film fue escasamente exhibido en los Estados Unidos y en el Japón. Nunca llegó a la Argentina[6].

LA VOCACIÓN DEL DESORDEN. En cambio, Sternberg estuvo en la Argentina, como invitado a un Festival de Mar del Plata y sembró copiosamente sus opiniones sobre el cine, sobre el mundo, sobre la crítica, sobre el público y sobre Sternberg, que es uno de sus temas preferidos. Aquellas declaraciones retrataban al hombre: su tranquilo mal humor, su malicia para hablar de terceros, su firmeza para machacar discutibles convicciones estéticas, su permanente ironía ("No encontré todavía en mi vida una persona que no sea un experto crítico de cine").

Ese hombre lleno de éxitos, de fracasos, de recuerdos, es el mismo que en 1965 ha publicado este libro de memorias. Desde el título está marcando cierto retorcimiento que se niega a explicar: ***Fun in a Chinese Laundry*** (Diversión en una lavandería china) se llamaba un primitivo film de Edison (1901) que casi toda antología resolvió ignorar después y que sólo con esfuerzo puede entenderse como metáfora adecuada para esta recopilación de apuntes. Otros desórdenes están en el estilo de su autor. No hay una línea cronológica, por ejemplo, con lo que sería necesario tener a mano una biografía y una filmografía para entender ciertos pasajes en su perspectiva adecuada. No hay tampoco suficientes fechas ni datos concretos para ubicar algunos recuerdos. Y a veces faltan nombres propios indispensables, forzando al lector a ser erudito para determinar que la actriz aludida en la página 164 es Evelyn Brent y que el productor denostado en página 281 ("Le tenía considerable respeto… como aviador") es Howard Hughes.

ABAJO LOS ACTORES. Y no es ciertamente por prudencia o elegancia que Sternberg omite esos datos. Llegar hasta la página 120 sin mencionar por su nombre a Marlene Dietrich es una maniobra claramente atribuible a la malicia, porque no se le podía escapar que

[6] Esa omisión fue subsanada recién en la edición 2004 del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Allí se pudo comprobar que los críticos franceses tenían razón, aunque es probable que H.A.T. no hubiese estado de acuerdo.

una mayor parte de sus lectores, incluida Marlene, habrían de buscar ese testimonio en el primer libro escrito por su descubridor o inventor. La elegancia se le dispersa en otros testimonios. Castiga durante varias páginas la glotonería y los caprichos infantiles de Emil Jannings (muerto en enero 1950), pinta como un payaso ridículo y egoísta a Charles Laughton (muerto en diciembre 1962), marcando la extravagancia de ese actor temperamental, que sólo podía ponerse en trance adecuado para trabajar si antes escuchaba, una y otra vez, la versión grabada del discurso de abdicación con que Jorge VI pasó, en 1936, a ser solamente el Duque de Windsor. Con los intérpretes cinematográficos, especie maldita, Sternberg no tiene mayores contemplaciones. Dice textualmente que la espalda de Jannings era más expresiva que su mímica, cuenta con largueza cómo Laughton detenía la filmación con absurdos pretextos, cómo Marlene tardó muchas horas en decir adecuadamente la palabra ***Help*** ("auxilio"), cómo Gary Cooper (muerto en marzo 1961) bostezaba en su presencia y emitía pronunciamientos que treinta años después le siguen pareciendo tan injustos como inolvidables.

Y a los nombres propios hay que agregar todavía los pronunciamientos generales, porque Sternberg opina que los directores son o deben ser los verdaderos responsables de un film, y que los intérpretes sólo deben importar lo que importan los violines en una orquesta: "Ningún intérprete cinematográfico me ha producido una impresión duradera, aunque el film mismo lo haya hecho" (p. 96), o "Nunca he conocido un intérprete que ocupara tanto tiempo en el interior de su cabeza como en el exterior".

AUTOCRÍTICA, POR FAVOR. Si por lo menos Sternberg tuviera un adecuado conocimiento por los creadores del cine, podría parecer aquí un vocero de los artistas. El promedio es, sin embargo, bastante destructivo. Hay elogios para Chaplin, para Murnau, para Mack Sennett, para Eisenstein, para su maestro Emile Chautard, pero liquida con asombrosa facilidad a Ernst Lubitsch y a Griffith (porque se metía los dedos en la nariz), ignora casi enteramente el cine europeo y tiene de sí mismo una presencia demasiado vívida. Un hombre capaz de apuntar que su propio film **La ley del hampa** fue el mejor en 1927 (p. 160), de transcribir con largueza un retórico elogio de su **Anatahan** (por el crítico francés Philippe Demonsablon, que es casi nadie), de recoger con excesiva alegría un elogio personal de Cary Grant, es, en cambio, incapaz de explicar con justeza sus propias limitaciones.

Y eso es lo que hubiera hecho falta en un libro de esta naturaleza. Es evidente que Sternberg lo preparó con todo el tiempo posible. No ha hecho ningún film en doce años, no hay registro de su actividad pública, aparte la concurrencia a varios festivales. Pero cuando se decide a publicar un libro, incurre en los mismos caprichos y desganos que han viciado su obra. Hizo de nuevo su capítulo XI, cuyo original fue publicado bajo el título ***More Light***, hace diez años (en ***Sight and Sound***, Londres, otoño 1955), pero ciertamente no lo ha mejorado y sigue tan sobreescrito como antes. Hizo incontables apuntes para los otros textos, pero no quiso sujetarse a un necesario revisor que le marcara omisiones, reiteraciones, excesos, y que le exigiera la autocrítica sobre la parte más débil de su obra.

En esta época de libros memoriosos, donde Chaplin ha escrito su autobiografía como si no hubiese existido otro cine alrededor del suyo, el largo testimonio de Sternberg no enseña mucho sobre Hollywood. Enseña sobre su autor, que es tema para historiadores[7].

Primera Plana, Buenos Aires, 31 de agosto 1965.

Amante latino

(***Una moglie americana***, Italia / Francia-1965) dir. Gian Luigi Polidoro

EL PLAN ES SIMILAR al que Polidoro y su libretista Rodolfo Sonego habían seguido en **El diablo** (***Il diavolo***, 1963). Allá Alberto Sordi recorría buena parte de Suecia a la búsqueda de una aventura erótica y terminaba en el reiterado fracaso. Acá colocan a Ugo Tognazzi recorriendo buena parte de Estados Unidos, con resultado similar. La diferencia es que Tognazzi no busca simplemente seducir mujeres. Aspira a casarse con alguna de ellas. Siguiendo el consejo de un amigo italiano, porque esa será la forma de adquirir la nacionalidad americana.

Sólo que también ese plan falla. Lo que descubre **Amante latino** es una inversión de la idea clásica sobre las mujeres: descubre que es relativamente fácil pasar una noche con alguna de ellas, pero muy difícil llegar al casamiento, a menos que transe por aceptar la mujer más fea posible. En un cuadro irónico, a menudo cínico, las mujeres americanas que desfilan alrededor de este latino son diversamente inadecuadas para su propósito: aventureras en Miami que sólo quieren unos dólares, millonarias en Texas que satisfacen sus propios caprichos, una ideal ***air-hostess*** que lo lleva a su apartamento en Dallas como si el galán fuera el seducido y no el seductor. La última paradoja es la mujer separada y con dos hijos (Marina Vlady), cuyo matrimonio es restablecido involuntariamente por la aparición de Tognazzi en escena.

El film es atractivo de varias maneras. Desde un punto de vista meramente comercial, esta mezcla de color, pantalla ancha, bellas mujeres, escenarios americanos naturales, debía ser ya una carta segura en la boletería. Pero Polidoro y sus libretistas (entre los que asoman Ennio Flaiano y Rafael Azcona) aprovechan el plan para trazar un cuadro satírico, melancólico, de la civilización americana, en la que tanto importan el confort, la eficacia, la rapidez. En una galería de personajes secundarios, en el choque de algunas costumbres personales y domésticas, este amante latino va trazando en ficciones una descripción similar a la que François

[7] H.A.T. había entrevistado a Sternberg en la edición 1963 del Festival de Mar del Plata y luego compuso con ese material una nota antológica, que reprodujo en su libro ***Crónicas de cine***. Ver además págs. 134 y 156.

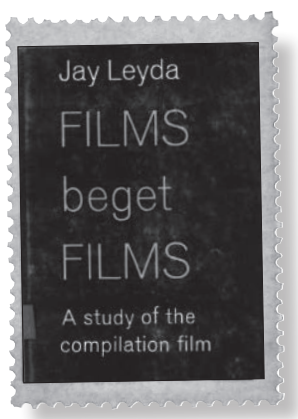
Reichenbach hiciera poco antes en **América insólita** (*L'Amérique insolite*, 1960): una civilización materialista, extravagante, divertida, a la que sólo se podrá querer si se la llega a conocer bastante. En una pocas tomas de Dallas, el film apunta sin palabras el olvido colectivo de esa población al sitio en que fue asesinado el presidente Kennedy (incluyendo el mismo puente, el mismo edificio). Y en una fiesta de Texas el deambular de Tognazzi entre millonarios ruidosos parece un jirón de **La dolce vita** de Fellini, con su apunte de una tristeza personal entre la agitación de quienes juegan con tanta ambición a divertirse.

Por ese costado poético, por su frecuente humor, el film de Polidoro es algo más que la receta de comedia que insinuaba previamente. Tras el rodaje en Estados unidos, su prueba de fuego es exhibir el resultado allí mismo, para calibrar hasta dónde puede penetrar la sátira en sus víctimas[8].

Tiempo de Cine, n.° 20/21, Buenos Aires, primavera / verano 1965.

Los archivos no descansan

PANCHO VILLA COBRÓ 25.000 dólares de la productora cinematográfica Mutual para colaborar en un film documental sobre la Revolución Mexicana. A principios de 1914 ese contrato le impulsó a demorar el ataque al pueblo de Ojinaga, esperando que arribaran los camarógrafos, pero en esa y otras emergencias se puso demasiado exigente: quería que el documental atendiera a su persona más que a la guerra. Tras varios meses de prueba, el proyecto de **The Life of Villa** se dispersó sin llegar a constituir un film y la Mutual perdió sus 25.000 dólares.



El episodio, contado inicialmente por Terry Ramsaye en su sabroso libro sobre el cine americano hacia 1925 (*A Million and One Nights*) fue uno de los baches más pintorescos del largo empeño de que las cámaras contribuyeran a establecer la historia de este siglo. Desde un principio, el registro fue tarea normal de los noticiarios, realizados con criterio periodístico, a menudo con demora sobre los hechos imprevisibles y a veces con los riesgos físicos inevitables en el rodaje de escenas bélicas. En una segunda etapa, los cinematografistas descubrieron que se podían elaborar recopilaciones y selecciones de esos noticiarios para progresar desde la constancia de un hecho aislado hasta la visión histórica de un período, de un personaje y hasta de una idea. Lo que hoy se conoce como ***film de montaje*** es un género casi tan viejo como el cine mismo. Hace poco recibió el homenaje minucioso de un libro, ***Film Beget Films***, del

[8] N. de E.: Se estrenó en Estados Unidos, aunque sin gran repercusión, con el título ***Run for Your Wife.***

que fue paciente autor el historiador británico Jay Leyda, autor del previo y monumental ***Kino***, que traza la evolución del cine soviético.

PRIMERO LA INTENCIÓN. Como lo define Leyda, la base de un film de montaje es poseer una idea central que lo nutra. El noticiario puede cumplir su misión periodística en las semanas siguientes a un acontecimiento, pero no informa debidamente sobre su contexto; en las palabras de Pudovkin, el film de montaje "difiere del noticiario en la misma forma en que un editorial o un artículo periodístico difiere del suelto informativo en la columna vecina". Una prueba primitiva de la influencia que puede alcanzar una idea fue aportada en 1898 por François Dublier. Recorría el sur de Rusia mostrando noticieros de Lumière cuando advirtió el interés público por el caso Dreyfus. Entonces eligió cuatro tomas: un desfile militar francés conducido por un capitán, un gran edificio de París, un remolcador, una escena en el Delta del Nilo. Con ayuda de un comentario verbal, esas tomas le permitían fingir la presentación de Dreyfus antes del arresto, el palacio de justicia donde se le procesaba, su conducción a un acorazado y la Isla del Diablo en la que quedaba prisionero. Era todo apócrifo y Dreyfus no figuraba realmente en ninguna imagen, pero el público creyó la impostura y decretó un éxito.

Después de 1898 fue necesario mejorar el material. En 1902 Edwin S. Porter hizo su **Life of an American Fireman**, agregando el relato de un rescate a varias tomas aisladas sobre el trabajo de los bomberos, con lo que creó el primer film argumental basado en imágenes preexistentes. En los 60 años posteriores, muchos kilómetros de celuloide recogieron dos guerras mundiales, la revolución mexicana, china, rusa y española, una era atómica y las industrias, costumbres, alimentos y manías de casi todo grupo humano en el mundo. Detrás de esos noticiarios y documentales, los films de montaje procuraron ordenar una parte de ese material. Su propósito ha sido a menudo el testimonio, pero también se han intentado la acusación (documentales sobre el nazismo), la propaganda (series bélicas de ambos bandos durante 1939-45) y la nostalgia (**París 1900** de Nicole Védres, **Los años locos** de Torrent y Alexandresco).

LAS TRAMPAS DEL MONTAJE. No fue una empresa fácil. Los archivos sufrieron habitualmente de enormes omisiones; también las sufrió Esther Schub, pionera soviética del género (y maestra de S. M. Eisenstein), cuando quiso documentar la historia previa e inmediata a la revolución de 1917: para cubrir deficiencias llegó a comprar en Estados Unidos algunos viejos rollos de noticiarios norteamericanos, entre los que encontró seis tomas desconocidas de Lenin. Los camarógrafos no fueron siempre tan realistas como hoy se considera necesario y de hecho retrataron a Goebbels sin su cojera, a Roosevelt sin su invalidez física. Las recopilaciones de material han tropezado a menudo con las barreras de la propiedad, que impiden a un realizador utilizar noticiarios de una empresa rival o extranjera. Y sobre todo, los archivos cinematográficos son de difícil clasificación, al punto de que sería necesario llevar índices minuciosos de las imágenes existentes (incluso un paisaje, un poco de barro, un gesto de incertidumbre en un general) para facilitar después el nuevo orden de las tomas.

A pesar de las dificultades, el arte del montaje permitió renovar en ese terreno los sentidos del material cinematográfico. Es famosa la experiencia de Kulechov

hacia 1925, cuando intercaló tres rostros idénticos del actor Ivan Mosjoukine con tres tomas distintas (un plato de sopa, un ataúd, una niña que juega) y convenció a su público de que el intérprete estaba expresando distintas sensaciones (de apetito, de dolor, de alegría) aunque en verdad era muy ajeno a esa elaboración. Similarmente, Joris Ivens y Henri Storck, hacia 1928, tomaban prestados los noticiarios que se exhibían en Amsterdam y en Amberes, retocaban el orden de la compaginación, exhibían los films durante un domingo a grupos obreros y los devolvían el lunes a sus propietarios, en el orden original de las tomas, después de haberles extraído sentidos satíricos o revolucionarios que los autores no se propusieron. Con más audacia formal, Walter Ruttmann combinó tomas documentales (en **Berlín, sinfonía metropolitana**, en **La melodía del mundo**, 1927-29), imprimiéndoles ritmos y cadencias que demostraban un placer refinado en la abstracción.

POR QUÉ RECOPILAR. Poco antes de 1939, **The March of Time** creó en Estados Unidos una forma periodística del cine, mezclando tomas documentales, fotos y escenas especialmente filmadas para exponer temas de interés nacional o internacional. Durante la Segunda Guerra Mundial, tanto Alemania como Gran Bretaña y los Estados Unidos utilizaron no sólo el material propio sino también el arrebatado al enemigo para armar sus films de propaganda, a menudo con la trampa del comentario verbal adosado, que completa o altera la imagen, pero también con la astucia de modificar sentidos en el orden de esas tomas, como palabras en una frase. En este rubro bélico, y quizá por contar con el pleno apoyo oficial, se han hecho films prodigiosos, como **La conquista del Oeste** (documental anónimo y nazi sobre el principio de la guerra, 1940) y como toda la serie norteamericana **Por qué combatimos** (*Why We Fight*) en la que colaboraron Frank Capra, Anatole Litvak, Joris Ivens, sin contar otros films gubernamentales que fueron dirigidos por Carol Reed, Garson Kanin, John Ford y William Wyler.

En 1945 el maestro Alexander Dovzhenko, en una discusión sobre films de montaje, señaló que su patetismo puede surgir "no de una voz más alta sino de una combinación profunda y auténtica de los materiales", enseñanza que deberían recoger muchos conversados films del género. Diez años más tarde, Alain Resnais probó ese concepto en **Noche y niebla** (*Nuit et brouillard*) contraponiendo pasado y presente de los campos de concentración junto a una descripción verbal astutamente tranquila. Con un tema más polémico, **Morir en Madrid** de Frédéric Rossif (1962) mostró imágenes de la guerra civil española junto a un comentario lacónico, que prescinde de énfasis y de adjetivos, en un film tan sabiamente armado que el franquismo tuvo serias dificultades cuando se empeñó en su refutación.

También el presente está grabado en el cine, pero corresponderá a los films de montaje del futuro la misteriosa tarea de interpretarlo.

Films Beget Films, de Jay Leyda; Hill and Wang, New York, 1964. 176 págs.

Tiempo de Cine, n.° 20/21, Buenos Aires, primavera / verano 1965.

Peter O'Toole

EN EL MEJOR índice cinematográfico moderno, el nombre de O'Toole está ausente. Quien consulte el ***Filmlexikon degli autori e delle opere*** (Copyright del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma), descubrirá que en el tomo V, columna 17, hay una biografía de Nabuko Otowa, actriz japonesa nacida en 1924, cuya carrera es prácticamente desconocida en el Occidente. Y antes de ella, hay otra biografía de Reiko Otani, otra actriz japonesa (nacida en 1928 en Washington, sin embargo) de fama estrepitosamente similar. Entre ambas debiera estar Peter O'Toole, pero no está. La misma omisión ocurre en el suplemento cinematográfico de la ***Enciclopedia dello Spettacolo*** (Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma), que actualiza la carrera de algunas personalidades de reciente fama, hasta 1962, pero que no tiene espacio para O'Toole. La simple explicación es que **Lawrence de Arabia** emergió a la luz pública a fines de 1962, con el tiempo suficiente para obtener siete Oscars de la Academia en el fallo anual, pero fuera del plazo para ingresar a los libracos en cuestión. Antes de **Lawrence**, que fue una consagración, Peter O'Toole era oficialmente nadie, aunque tenía a sus espaldas una nutrida carrera teatral y hasta tres papeles cinematográficos en uno de los cuales mostraba un toque de genio.

Durante los tres años siguientes, el mundo llegó a enterarse de que este irlandés zurdo y apasionado era también un enorme actor. Su trabajo en **Lawrence**, que le hizo candidato al Oscar, podía ser atribuido a la singularidad del personaje o también a la sabia dirección de David Lean, uno de los mejores conductores de intérpretes en el cine moderno. Pero cuando O'Toole es revisado en su carrera completa, se advierte que sus papeles de **Becket**, de **Lord Jim** y de **¿Qué pasa Pussycat?** dibujan a un actor más completo con un registro que puede abarcar drama y comedia, energía y vida interior, ardor e incertidumbre. Sin una sólida preparación teatral (que abarcó Shakespeare, Shaw, Brecht, Osborne) no se entendería una tan amplia demostración de escuela. Y fuera de los privilegiados habitantes de Inglaterra que lo vieron en escena, o de los otros atentos periodistas norteamericanos que compartieron sus viajes para entrevistarlo mejor, está muy fundada la inquietud de algunos espectadores cinematográficos por saber cómo es Peter O'Toole.

Por una maravillosa coincidencia, no sólo O'Toole tiene la vocación de ser irlandés sino que además nació en Irlanda, exactamente en el pueblo de Connemara, condado de Galway, el 2 de agosto de 1933, con el signo astrológico de Leo y diversos rasgos de carácter dominante que los peritos atribuyen a ese signo y a Napoleón. La madre era escocesa y se llamaba Constance; su hermana se llamó inevitablemente Patricia; el padre fue Patrick Joseph O'Toole, un irlandés empeñoso en serlo, que decía vivir de las apuestas hípicas, con dinero propio o ajeno. En rigor fue el azar el que impulsó al padre y a toda la familia a una vida variada, a la búsqueda de hipódromos más propicios o menos poblados por acreedores. En 1934 se mudaron a Kerry,

luego a Dublín, después a Gainsborough y finalmente a Leeds, Inglaterra. Como buen irlandés, Peter O'Toole fue desde niño un emigrante, siguiendo una tradición ya estructurada por G. Bernard Shaw, James Joyce, J. M. Synge, Oscar Wilde, Sean O'Casey. También emigró de una ocupación a otra. Desde la niñez hasta la adolescencia fue asistente de un sacerdote en la misa; empleado en un depósito donde aprendió a hacer paquetes y a cortar hilo con la mano; periodista incipiente en el *Yorkshire Evening Post*. Durante 1951-53 aprendió en la Marina Británica las obligaciones de un señalero y de un codificador, pero se reveló contra diversas disciplinas y se liberó rápidamente de sus superiores.

Cuando se inscribió en la Royal Academy comenzó para Peter una nueva vida. Allí tuvo compañeros que luego llegarían a la primera fila del teatro y el cine británicos: Albert Finney, Gary Raymond, Alan Bates, Richard Harris. Tuvo un maestro casual en el veterano Wilfrid Lawson, a quien admiró una noche en *El padre* de Strindberg, y con quien casualmente conversó unos minutos después en una entrevista que habría de ser decisiva para su vocación. Y tuvo un contratiempo que habría de marcar su carrera. Atendía con desgano los papeles secundarios, hasta que el profesor lo amonestó con un grito elocuente: "¡O'Toole, no hay papeles pequeños sino actores pequeños!" Desde ese momento comenzó a elaborar la caracterización y el ademán para trabajos teatrales de pocas líneas. Cuando comenzó a actuar profesionalmente en el Bristol Old Vic, se especializó en interpretar a ancianos hasta el grado de engañar con su apariencia a quienes sólo lo conocían en el escenario. Pero como llegó a hacer allí 73 papeles distintos en el repertorio más vasto posible, terminó por sorprender a los aficionados: ese anciano se reveló de pronto como el iracundo joven Jimmy Porter en *Look Back in Anger* y hasta como un *Hamlet* distinto, más vivo, más material, más violento. En 1958 dejó el Old Vic y vivió dos años decisivos. Por un lado hizo teatro moderno, conquistando el premio al mejor actor del año por su soldado Bamforth en *The Long, the Short and the Tall* (de Willis Hall, dirección de Lindsay Anderson), papel que luego repetiría el más opaco Laurence Harvey en cine. Por otro lado insistió en Shakespeare, con lo que las crónicas describen como un memorable Shylock en *El mercader de Venecia*. Y al mismo tiempo comenzó en cine: pocos saben que O'Toole ha figurado en pequeños papeles de **Secuestrado** y de **Los salvajes inocentes**, dos aventuras que no se apoyaron en su nombre. Más importante y extensa fue su colaboración para **El día que robaron el banco de Inglaterra**. Allí hizo con tonos de fina caricatura un oficial militar inglés, parcialmente burlado por los ladrones del título. Entre quienes lo elogiaron había un hombre llamado David Lean.

Las dotes disciplinarias de O'Toole no mejoraron mucho a través de esos progresos. En un reportaje producido después de su fama, decía que no le gusta desde luego la muerte ("*no tiene ningún futuro*") pero también admitió que la busca, en una suerte de continuo desafío. Es un mal conductor de autos, destrozó dos vehículos, se rompió dos veces la nariz, ha sido operado ocho veces del ojo izquierdo, sufre de insomnio, aborrece a los policías, colabora regularmente en manifestaciones contra la bomba atómica, se pelea con los fotógrafos y protagonizó varios incidentes con los "paparazzi" italianos, que exaltó y denigró **La dolce vita**. Peor aun, sabe que lleva dentro un diablo: "No sé lo que es, pero tengo algo en mí: cada vez que construyo algo, lo destrozo en seguida, por gusto…" Ese mal carácter ocasional,

ese impulso suicida que ningún psicoanalista le arregló hasta ahora, se integra con el radical sentido irlandés de la vida. Como tantos de sus connacionales, O'Toole puede pasar abruptamente de la dicha a la melancolía y digerir misteriosamente algunos litros de cerveza y de whisky. Un periodista que le acompañó en un avión en 1963, desde Inglaterra a Irlanda, supo que O'Toole usaba siempre medias verdes, no sólo por superstición de buena suerte sino porque el verde es el color nacional irlandés del que no se quiere separar, ni siquiera cuando usa traje de etiqueta. A esa altura el actor estaba casado (desde 1958) con la actriz galesa Sian Phillips y tenía una hija inglesa, Kate, que sufría ya de la vista, en lo que parece ser una maldición familiar. Faltaban siete semanas para el nacimiento de su segundo hijo y O'Toole había decidido radicalmente que el niño sería irlandés: para realizar todos los arreglos de médicos y sanatorios estaba viajando en ese avión, sin perjuicio de reencontrar a viejos amigos de rondas alcohólicas y de encontrar, quizás, el sitio y el tiempo para atender su postergada vida interior. Un poco de canto y de cerveza es su idea de las vacaciones.

Sólo que otros pueden discrepar en forma importante. En 1959, su labor teatral de *The Long, the Short and the Tall* mocionó al productor Sam Spiegel (**Nido de ratas**, **De repente en el verano**) a tomar a O'Toole una prueba cinematográfica. Llegó a hacerla, se le cayó una botella de whisky de un bolsillo y arremetió luego en bromas contra Spiegel, quien se ofendió y dejó de verlo por un año. Más tarde, cuando David Lean lo admiró en **El día que robaron**… pasó a ser candidato para **Lawrence de Arabia**, un film cuyo productor se llamaba, para mayor dificultad, Sam Spiegel. Afortunadamente, Lean supo mostrar más elocuencia y O'Toole fue asignado al papel. Comenzó por documentarse febrilmente, leerse *Los Siete pilares de la sabiduría*, de T. E. Lawrence (661 páginas), obtener mucha otra documentación histórica sobre el controvertido personaje. Le tiñeron el pelo de rubio, lo llevaron a Jordania, entabló amistad con los beduinos, aprendió algo de árabe, se adiestró en montar camellos y hasta inventó la montura de goma o dunlopillo, que otros beduinos importaron y adoptaron de inmediato.

Durante 1960-62, en un período de dos años y tres meses, O'Toole se entregó a **Lawrence de Arabia** como no lo había hecho antes con personaje alguno. Quedó extenuado y contuso, por la suma de aventuras físicas jugadas a pleno sol, en precarias condiciones de confort para todo ocasional descanso, y porque debía recrear un carácter perturbado y enigmático, en el que asomaban rastros homosexuales, sádicos, masoquistas, que decoraban una personalísima visión filosófica de su mundo exterior. Un resultado de ese agotamiento era un film de 220 minutos, que lo tenía siempre en foco, durante todas las secuencias menos dos (y nadie se acuerda de éstas).

Otro resultado fue la consagración, en forma de fama y de dinero. En 1963 un corto de la BBC para televisión se llamó, explícitamente, **Peter O'Toole on Lawrence of Arabia** y consistía durante 16 minutos en narraciones del actor sobre la expe-

riencia de su vida. Simultáneamente, el actor se convirtió en productor, creando el grupo Keep Films Ltd. (53 Queen Anne Street, London W1) que colaboraría con Paramount en la producción de **Becket** y con Columbia en la de **Lord Jim**. Después fue asignado a tres papeles de enviados celestiales en **La Biblia**, que Dino de Laurentiis y John Huston se empeñaron en hacer. Pasó a la comedia en **Pussycat**, para afligirse muchísimo con la incesante atención que le prestaban sus muchas bellas damas (Romy Schneider, Capucine, Ursula Andress, Paula Prentiss) y la continuó en 1965, bajo la dirección de William Wyler y con la colaboración de Audrey Hepburn, en **Cómo robar un millón de dólares**. Después tiene en programa un film bastante propio, producido también por Keep Films. Se titulará **Will Adams**; es la historia del primer inglés que llegó a importar en el Japón, tiene como presumible subtítulo "El primer y último Samurai blanco" (idea de O'Toole) y se apoyará en un libreto escrito por Dalton Trumbo. El plan fue anunciado con dirección de John Huston y colaboración de Toshiro Mifune en el elenco. Después de eso, y a pesar de que O'Toole ambiciona filmar alguna vez el *Rey Lear* de Shakespeare, para lo cual aspira a ser dirigido por nadie menos que Akira Kurosawa[9], le tocará descansar. Está muy bien que sea irlandés, apasionado e insomne (suele dormir una hora por día) pero los trabajos intensos y largos sólo pueden ser cumplidos por quienes tengan más equilibrio o más energía.

Y por otra parte es el teatro lo que más le importa. Protesta airado cuando lo comparan con Laurence Olivier o con cualquier otro actor viviente, porque sólo quiere ser Peter O'Toole. Pero protesta también contra el cine que lo consagró internacionalmente y que le dio dinero para comprar en Hampstead, Londres, una casa de cinco pisos y 19 habitaciones, construida inverosímilmente en 1740, decorada hace pocos años con varias comodidades modernas y un cuadro (debidamente titulado *The Emigrant*) del pintor irlandés Jack Yeats. El dinero está muy bien, pero sólo ayuda. El cine da también fama pero (señaló al periodista Gay Talese de *Esquire*), "el teatro es el Arte del Momento. Estoy enamorado de lo efímero y odio la permanencia. Actuar es convertir palabras en carne, y adoro la actuación clásica porque... porque se necesita el registro vocal de un cantante de ópera, el movimiento de un danzarín de ballet... uno tiene que ser capaz de actuar, hay que convertir todo el cuerpo en un instrumento musical que uno mismo interpreta… es mucho más que una conducta, que es lo que uno hace en cine. ¡Por Cristo! ¿Qué es el cine?... Apenas fotografías móviles. ¡Pero el teatro! ¡Allí uno tiene la impermanencia que quiero... es de algún modo un reflejo de la vida... es... ¡es como construir una estatua de nieve!".

Habrá que ir a Londres a ver si hay nieve.

Adán n.° 0, marzo 1966.

Títulos citados

Becket (EUA / Gran Bretaña-1964) dir. Peter Glenville; **Biblia, La** (*The Bible: In the Beginning*, EUA / Italia-1966) dir. John Huston; **Cómo robar un millón de dólares** (*How to Steal a Million*, EUA-1966) dir. William Wyler; **De repente en el verano** (*Suddenly, Last Summer*, EUA-1959) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Día que robaron el banco de Inglaterra, El** (*The Day They Robbed the Bank of England*, EUA-1960) dir. John Guillermin; **Dolce vita, La** (Italia / Francia-1960) dir. Federico Fellini; **Lawrence de Arabia** (Gran Bretaña-1962) dir. David Lean; **Lord Jim** (Gran Bretaña / EUA-1965) dir. Richard Brooks; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954) dir. Elia Kazan; **Salvajes inocentes, Los** (*The Savage Innocents*, Francia / Italia / Gran Bretaña-1960) dir. Nicholas Ray; **Secuestrado** (*Kidnapped*, EUA-1960) dir. Robert Stevenson; **¿Qué pasa, Pussycat?** (*What's New, Pussycat*, Francia / EUA-1965) dir. Clive Donner.

[9] O'Toole no concretó estos proyectos pero Kurosawa hizo después su versión de *Rey Lear* en **Ran** (1985).

El tango documentado

"HACE TREINTA AÑOS que había que hacer esto", comentó Pedro Maffia cuando vio el film. Pero durante treinta años nadie había tenido la idea, la vocación y el feroz empeño que el joven Mauricio Berú volcó desde junio 1965 hasta abril 1966. En esos diez meses nació **Fuelle querido**, un semi-documental de 26 minutos que no pretende abarcar todo el tango sino el papel esencial que el bandoneón tuvo en su historia. No fue fácil componerlo. Un grupo de tomas históricas, extractadas de archivos, fueron trabajosamente seleccionadas y montadas para cumplir su papel de ubicación. La otra parte fue el testimonio sobre los mejores ejecutantes de bandoneón que perduran aún en la vida activa de la música típica argentina. Cuando terminó su film, Berú recordó el enorme espíritu de colaboración de Astor Piazzolla, la dificultad de encontrarse con los horarios de Ciriaco Ortiz, los cálculos de fechas para localizar a Pedro Láurenz entre una gira y otra. Más grave que todo ello, dijo hace poco, fue la lucha por llegar hasta Aníbal Troilo, figura esencial y difícil, siempre rodeado de barreras irracionales; terminó por incluirlo en forma indirecta, valiéndose de fotos-fijas y de una breve secuencia de noticiario.

Berú está procurando desde 1963 la aproximación cinematográfica al tango. Pasó por una labor luego frustrada para un film sobre Gardel y después construyó reportajes sobre Azucena Maizani, Enrique Delfino y Juan de Dios Filiberto; con este último terminó por montar un corto documental (lacónicamente titulado **Filiberto**) que es hoy un múltiple testimonio sobre el músico y sobre el barrio de la Boca. Cuando emprendió en 1965 lo que luego sería **Fuelle querido**, se sintió animado por lo que es para él una constante emoción personal. Declara amar al tango, más como música que se escucha que como pretexto para el baile. Con la colaboración del sociólogo Juan José Sebreli y del erudito Luis Sierra, colegas de esa pasión, y con un gasto de $ 650.000 que en verdad no tenía, Berú muestra en 26 minutos uno de los escasos documentales sobre el tango que Buenos Aires ha dejado hacer. Como cine el film es irregular, como testimonio posee la riqueza única de recoger en primer plano cinco solos de bandoneón (por Maffia, Láurenz, Rovira, Ciriaco Ortiz, Piazzolla), tras un par de preguntas y respuestas sobre estilos e influencias. El de Maffia es el mejor de esos fragmentos: incluye su composición *Heliotropo*, que estaba aún inédita y que

el veterano maestro decidió volcar en el film, como reconocimiento a un empeño documental que había esperado treinta años.

Adán, n.° 1, julio 1966.

Un proteccionismo paradojal

LA PREGUNTA SOLÍA SER si el cine argentino estaba o no bien amparado por el proteccionismo organizado en su derredor por un conjunto de leyes y administrado por el Instituto Nacional de Cinematografía. La respuesta decía no. Desde que apareció a fines de septiembre una nueva ley dictada por un nuevo gobierno, la pregunta pasa a ser si habrá o no un cine argentino que se pueda proteger. La respuesta, gritada por productores de varias zonas, sigue siendo que no.

La nueva ley regulariza algunos problemas previos y crea otros. Elimina por ejemplo los premios en metálico, que daban lugar a una ceremonia anual tras la que se escuchaban problemas de soborno, de corrupción, de acomodo. Pero los sustituye por objetos de arte, cuidadosamente clasificados por tamaños. Eso puede ser útil en Hollywood bajo el nombre de Oscars, sin perjuicio de ser también allá una distinción harto discutible. Pero es una retribución puramente decorativa en Argentina, porque la mayor necesidad de sus productores es una ayuda oficial en dinero.

Más complejo es el sistema de Recuperación Industrial. Antes los productores recibían del Instituto un porcentaje de lo que cada film recaudaba en boletería, produciéndose la paradoja de que una obra de calidad pero poco aceptada en boletería (**Shunko** de Murúa, **Los inundados** de Birri) recibiera apenas monedas, mientras films de clara índole comercial (como **La cigarra no es un bicho**, como **Hotel alojamiento**) generaban miles o millones de beneficio, aunque obviamente necesitaban menos de ese dinero. El régimen de la nueva ley regulariza esos excesos con el dictamen de que el productor de un film no podrá cobrar por Recuperación Industrial más del costo de producción, lo cual es muy razonable. Pero reduce los porcentajes y deja a la industria librada a su propio éxito en boletería.

Estas tesis tienen claros defensores. Se aduce que el Estado no tiene por qué proteger con dinero al cine, de la misma manera que no se otorgan subsidios a las sastrerías, a los vidrieros ni a los fabricantes de queso. La diferencia está sin embargo en la competencia con la industria extranjera. El subsidio a los automóviles argentinos se otorga indirectamente, mediante recargos aduaneros a los automóviles importados. No existe una traba similar para los films extranjeros, y si la Argentina quiere tener su propia industria cinematográfica, no tendrá otra salida que ayudarla económicamente para que subsista.

Lo cual lleva, a su vez, a saber qué se subsidia y para qué. Lo primero que necesita el film argentino es un mercado comprador y aunque el Estado ha dispuesto la exhibición obligatoria de parte de los films en el territorio nacional, no ha contribuido en cambio a crear una exportación para ellos; sin exportación no vivirían por

cierto el cine francés ni el italiano. En otro sentido, sería fácil entender una ley que premiara a los mejores films, en nombre de consideraciones artísticas o culturales, pero no hay síntomas de que el Estado se haya preocupado mucho por ello. El cine de calidad es a menudo el rebelde, que formula críticas a la organización del mundo; en niveles distintos, eso es tan cierto de **El ciudadano** de Orson Welles, como de **Alias Gardelito** (Murúa), **Los inundados** (Birri), **Dar la cara** (Martínez Suárez), **Crónica de un niño solo** (Favio) o **Pajarito Gómez** (Kuhn). La nueva ley no sólo no sugiere la menor ayuda al cine independiente argentino, sino que se acerca a excomulgarlo cuando excluye de la exhibición obligatoria en el territorio nacional a los films "susceptibles de menoscabar los principios de la tradición cultural argentina".

El interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, coronel Ridruejo, dijo en conferencia de prensa que no cree que eso pueda ocurrir. Reafirmó la voluntad del Instituto de no hacer censuras y de proteger verdaderamente a la producción. Es probable que los hechos desborden empero sus previsiones. La censura sigue viviendo en la Argentina a pesar de claras disposiciones constitucionales, porque es, ante todo y sobre todo, un estado de ánimo en integrantes de las clases dirigentes. En la misma reunión el interventor señaló que comenzaba de inmediato una serie de conversaciones para diseñar una completa Ley de Cine, que conjugara todos los intereses en juego e implantara una total corrección administrativa. Es deseable que la ley vea algo más. Debe promover la exportación, porque esa es la justificación esencial del proteccionismo: hacer un cine que sea embajador de la Argentina. Y debe promover el cine de calidad, porque esa es la exportación sensata.

Los films que en los últimos años han realizado Leopoldo Torre Nilsson, David José Kohon, Fernando Birri, Leonardo Favio, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa, no podrán tener futuros equivalentes en las condiciones legales y administrativas que hasta ahora ha implantado o respaldado el Instituto. No podrán filmarse esos equivalentes si su suerte comercial queda librada al mercado interno, con premios adicionales en estatuillas artísticas. Y si se filman, corren el riesgo de que algún alto funcionario los crea incursos en el menoscabo de la tradición cultural argentina.

Adán, n.° 5, noviembre 1966.

La tienda de la calle mayor

(***Obchod na korze***, Checoslovaquia-1965) dir. Ján Kadár y Elmar Klos.

INGRESARÁ A LA LISTA de los mejores films anti-nazis de todos los tiempos. Se ha señalado que allí estará junto a **La pasajera** de Munk, con la que comparte una virtud esencial: hablar de seres humanos y no de abstracciones, presentar el drama como un resultado de la acción recíproca de los personajes y no como un lejano golpe del destino. Curiosamente, no se oye una sola palabra de alemán en el diálogo ni figura un solo alemán en el elenco. Los personajes son campesinos y aldeanos de un pueblito eslovaco, durante la ocupación de 1942, y el tema se integra con sus in-

tereses, ambiciones, prejuicios y cobardías. También se integra, significativamente, con su generosidad y su nobleza, que pueden quedar descaminadas.

La anécdota es tan simple que toda descripción parecerá una amenaza de despreciarla. El carpintero de la aldea (Josef Kroner), un ario entre muchos judíos, recibe la prebenda de supervisar la tienda de la calle mayor, poco después de una ley que prohíbe a los judíos la tenencia de comercios. En seguida descubre que lo han homenajeado con una migaja, que la tienda es minúscula y da déficit, que su dueña judía (Ida Kaminska) es una anciana sorda que no llega a entender la necesidad de ninguna supervisión y toma a su inspector por un nuevo dependiente. El hombre acepta la situación, movido por una auténtica simpatía hacia la anciana, luego acepta otras renuncias a su orgullo, al permitir que los judíos del pueblo retribuyan con dinero sus tolerantes servicios. Cuando llega el momento en que los nazis locales inician el ***pogrom***, desterrando a todos los judíos, el carpintero se ve sumergido en un conflicto mayor. Por un lado, desea proteger a la anciana y ocultarla a la requisitoria militar, por otro se acobarda, al contemplar el castigo recibido por otros arios que ayudaban a los judíos. En una última secuencia de particular intensidad, jugada casi enteramente entre ambos personajes, esas incertidumbres llevan hasta un final trágico. Esa culminación está provocada sólo indirectamente por las humillaciones masivas que ocurren en la plaza mayor y que se ven a través de las vidrieras; más profundamente, la tragedia se debe a la dualidad moral y a la falta de lucidez con que el protagonista enfrentó la mayor parte de su vida.

Y en eso reside justamente el mensaje que el film sabe insinuar sin decir. Acusa a quienes no saben o no supieron comprender la locura del antisemitismo, mucho antes de que éste fuera expresado con torturas y con campos de concentración. Por eso el film no tiene villanos y por eso el protagonista es pintado reiteradamente con rasgos nobles. Es un aldeano que quiere a su perro, que tiene voluntad de trabajo, que puede encariñarse con una anciana desvalida, pero también es un hombre débil que en una noche de borrachera transa mediante recompensas con su antipático cuñado (el líder nazi local), que acepta dinero judío aunque con eso corrompe su función de supervisor y que termina por no saber si debe proteger a la anciana o ser su enemigo. El mayor mérito del film reside en esa construcción compleja y dramática de personajes reales, con una laboriosa ambigüedad de datos. A una enorme distancia de ese planteo queda el otro cine anti-nazi de héroes y villanos, víctimas y victimarios.

La actuación de Kroner y Kaminska en los personajes centrales justificaría ya al film como un acontecimiento mayor, pero bajo ellos progresa un libreto de sólida construcción, encarado con un criterio realista, astutamente calculado en su aporte de datos y en su progresión hacia la intensidad final. Libreto y dirección se deben conjuntamente a Ján Kadár y Elmar Klos, una extraña pareja del cine checo, que no sólo sabe dirigir cine a cuatro manos sino que obtuvo en los últimos años obras mayores como **El ángel de la muerte** (también conocida como **La muerte se llama Engelchen**) y **El acusado**, peculiar requisitoria contra los criterios oficiales de hoy en Checoslovaquia comunista. Que **El acusado** haya sido un primer premio en el propio festival checo de Karlovy Vary (1964) por voto unánime del jurado, era ya un signo de madurez en el cine de ese país. Otros signos son la producción de **¡Que viva la República!** (Karel Kachyna), de **Los amores de una rubia** (Milos Forman) y de un conjunto de films entre los que esta **Tienda de la calle mayor** figura en primera línea.

Adán, n.° 5, noviembre 1966.

Títulos citados
Acusado, El (*Obzalovany*, Checoslovaquia-1964) dir. Kadár y Klos; **Amores de una rubia, Los** (*Lásky jedné plavovlásky*, Checoslovaquia-1965) dir. Milos Forman; **Ángel de la muerte, El** (*Smrt si rika Engelchen*, Checoslovaquia-1962) dir. Kádar y Klos; **Pasajera, La** (*Pasazerka*, Polonia-1963) dir. Andrzej Munk; **¡Que viva la República!** (*At' zije Republika!*, Checoslovaquia-1965) dir. Karel Kachyna.

¡Que viva la República!

(*At'zije Republika!*, Checoslovaquia-1965) dir. Karel Kachyna.

EL FILM exige una atenta mirada para captar todas sus sutilezas, sus sentidos escondidos, sus ilaciones de datos que al principio parecen sueltos o triviales. En la superficie, describe la vida de un chico de 12 años (maravillosamente interpretado por Zdenek Lstiburek) en su aldea natal de Moravia, durante algunos días de 1944. En esos momentos los alemanes se retiran del territorio ocupado y las tropas soviéticas avanzan para hacerse cargo de la zona. En la transición, los habitantes de la aldea piensan razonablemente en sí mismos, esconden sus cerdos más gordos, sustituyen el acomodaticio letrero de la plaza central ("Esta aldea ha cumplido sus deberes con el Reich") por otro igualmente acomodaticio y más moderno ("Que viva la República"). Lejos de esos afanes, el niño se dedica a sus aventuras personalísimas: las peleas con cuatro muchachos de su edad, el escondite de tesoros secretos, la inspección de los caballos, perros y pájaros a los que se siente inclinado. Más profundamente, se dedica también a su vida interior, un complejo de recuerdos, imaginaciones, simpatías y antipatías que aflora continuamente a la pantalla y que se intercala sin advertencia con la acción en tiempo presente. Esta combinación de lo real, lo recordado y lo imaginado, que se integra con todo un estilo del cine actual, eleva poderosamente el interés del film. En un primer nivel es crónica campesina, apunte de época, realismo exterior; en otros niveles más profundos, es un cuadro dramático de un niño aterrado por la autoridad de su padre, tembloroso por la posible ruptura del cariño de su madre, afectado diversamente por la alegría o el temor. Y aunque

algunos trozos de la anécdota autorizaban a formular un cuadro procaz o morboso (vida sexual de los animales y de los seres humanos, muerte de una perra, parto de una yegua), la poesía se hace presente cada pocos minutos, desde la imagen lacónica de aviones y pájaros que surcan el cielo hasta la evocación fanática de una madre que lava literalmente una montaña de ropa. Junto al drama y la poesía, también abunda el humor. Todas las desventuras del niño con sus rivales, la pérfida programación de venganzas y desquites, la imaginación de las humillaciones que querría inferirles, componen una frecuente carcajada.

Cuando el film es analizado, se revelan mejor la arquitectura del relato, el enlace entre datos lejanos, la diferencia entre el presente real y los otros materiales recordados e imaginados. En ese momento se advierte que la revelación final de que un personaje ha sido colaboracionista con los alemanes estaba en verdad sugerida desde una escena inicial, cuando se le ve quemando papeles. En ese y otros incidentes el film parece indebidamente complicado: nadie explica la anécdota en banda sonora ni en diálogos, y así el film se deja entender en ráfagas como si hubiera acercado un ojo perspicaz a un mundo desconocido y pausadamente revelado.

Ese ojo es el de una cámara particularmente móvil (por Jaromír Sofr), que disputa los méritos del film con dirección (Kachyna) y libreto (Jan Procházka). La excelencia técnica, el despliegue de producción y el gran aliento dramático y poético del film justifican sobradamente su primer premio en Mar del Plata (1966). Ahora que el cine checo obtiene plácemes de festivales y críticos, sólo resta esperar que el público sepa comprender y sentir un film de este calibre.

Adán, n.° 7, enero 1967.

François Truffaut
Director entre incendios

FAHRENHEIT 451 no ha llegado aún a conocimiento de la Argentina, pero corresponde pronosticarla ya como una de las más pobladas incógnitas de la temporada cinematográfica. De sus diversos enigmas, el más fácil de despejar es el de su título; en rigor habría que traducirlo como ***233° centígrados*** (exactamente 232.77) porque alude a la temperatura en que comienza la combustión del papel. Tras esa alusión viene una historia fantástica, referida a una improbable época futura, en que la civilización humana se dedica a quemar libros. Los nuevos gobernantes descubren que los diversos autores no se ponían de acuerdo entre sí, que leer libros es una fuente de incertidumbres para cada ciudadano, y que la única forma de mantener la uniformidad del pensamiento colectivo es dictarlo a través de formas evolucionadas de la radio y de la televisión. Para ese plan, los libros son una molestia. Y como los bomberos ya no tienen la tarea elemental de

apagar incendios, porque las casas son enteramente incombustibles, se les ha fijado la nueva tarea de quemar libros, cada vez que se descubre alguno en los rincones de la ciudad.

Ray Bradbury publicó ***Fahrenheit 451*** durante 1953, como una metáfora fantástica del clima mental del momento, que en Estados Unidos se llamaba maccarthysmo, y que traía recuerdos de otros libros quemados en Alemania y en la Unión Soviética; con el tiempo, operaciones parecidas habrían de ocurrir en China y en Indonesia. Su novela está centrada en Montag, un bombero que accede a esconder y leer un libro (no identificado), hasta que se convierte en un rebelde y en un prófugo, dedicado en el exilio a aprender libros de memoria. En 1960 François Truffaut leyó ***Fahrenheit 451*** y le entusiasmó; en 1962 compró los derechos de la adaptación cinematográfica y anunció el film entre sus planes inmediatos. No consiguió un productor que le apoyara. Recién en 1965 obtuvo la financiación, con el apoyo de Lewis M. Allen y de la empresa productora Universal, que inauguraba un plan de producciones a rodarse en Londres. Así **Fahrenheit** se transformó de pronto en un film británico, rodado por un director francés en los estudios de Pinewood, con actuación de la inglesa Julie Christie y del austríaco Oskar Werner, quien ya había colaborado felizmente con Truffaut (en **Jules et Jim**, 1962). Tras los entusiasmos de la primera hora, el film se exhibió en el Festival de Venecia y allí fue olvidado totalmente por el fallo (de septiembre 1966) que prefirió premiar a realizadores menos notorios, como el italiano Gillo Pontecorvo y el alemán Alexander Kluge. Después de Venecia, el crítico inglés Peter Baker escribió: "El libreto divaga sin objetivo, sus pocos puntos dramáticos están mal manejados y sólo en los escasos minutos finales encontré que el film manejara ideas devastadoras." Junto a las objeciones se han publicado sin embargo diversos elogios, referidos al laconismo del libreto, al uso del color y a la calidad de los intérpretes. No es sencillo liquidar como presunto fracaso a un film de Truffaut, uno de los realizadores más inquietos y talentosos de la nueva generación francesa: casi toda su obra está envuelta en la controversia.

JOVEN TURCO. Truffaut nació en París en 1932, tuvo una infancia dramática, pasó por un asilo infantil que le dejaría huellas. Era un adolescente cuando André Bazin lo acercó a la redacción de ***Cahiers du Cinéma***, y allí capitalizó un entusiasmo por el cine que otros adolescentes han conocido. La afición lleva a la opinión, ésta lleva a la crítica y ésta, a veces, lleva a la notoriedad. Para Truffaut no fue una empresa difícil. El grupo de ***Cahiers*** se distinguía ya por pronunciamientos radicales, a los que Truffaut contribuyó con un ardor popular. En el ejemplar 31, de enero 1954, constan sus violentas catorce páginas, tituladas "Una cierta tendencia del cine francés", donde un joven de 21 años decide bajar simultáneamente de sus pedestales a los directores Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, Yves Allegret, a los libretistas Jean Aurenche, Pierre Bost, Jacques Sigurd y a otros augustos representantes de lo que entonces se denominaba "la tradición de la calidad". Les

objeta la traición a las novelas que adaptan, un gusto marcado por la profanación y la blasfemia, una actitud literaria que él cree anti-cinematográfica. Hay mucha información sólida tras las opiniones de Truffaut, que parece haber visto muy bien los films impugnados y que transcribe párrafos y situaciones de los libretos con una ponderable precisión.

Donde Truffaut se equivoca es en las consecuencias últimas de sus apreciaciones. De lo que él dice, y de lo que luego escribieron otros en ***Cahiers***, salió la famosa ***Teoría del Autor***, una especulación bastante fantástica que dictamina que no hay films sino creadores de films. Los impugnados por Truffaut (más René Clair, André Cayatte, René Clement) pasaron a una suerte de Lista Negra: nada de lo que ellos hicieran podía ser bueno para ***Cahiers***. Y a la inversa, se estableció una lista de Elegidos, de Verdaderos Creadores del Cine, que quedó encabezada en Francia por Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt: todo lo que ellos hicieran sería bueno para ***Cahiers***. Más tarde, la Teoría del Autor fue trasladada al análisis del cine americano, donde Truffaut y sus socios establecieron otra Lista Negra (William Wyler, John Huston y Fred Zinnemann a la cabeza) y una opuesta lista de Elegidos, donde habrían de figurar Samuel Fuller, Edgar G. Ulmer, Nicholas Ray, Otto Preminger y, sobre todo, Alfred Hitchcock y Howard Hawks. Las causas de que unos directores están en una u otra lista pueden llegar a ser misteriosas. Ciertamente no sirve la explicación sobre los temas utilizados, que en ambas listas ostenta una formidable variedad, ni sirve aducir que son Autores Elegidos los directores que escriben sus temas o firman sus libretos (Preminger y Hitchcock jamás lo hacen). El análisis minucioso de cada film, emprendido durante muchas temporadas por los jóvenes críticos de ***Cahiers*** no lleva tampoco muy lejos, porque esas crónicas rellenas de abstracciones y de filosofía son escasamente convincentes y caen cada pocos párrafos en los desvaríos de la idolatría. Es divertido leer, por ejemplo, el incienso que un crítico llamado Fereydoun Hoveyda quema en honor de **La rosa del hampa** (***Party Girl***, 1958) mediocre film policial de Nicholas Ray.

El resultado es que Truffaut, en compañía de Claude Chabrol y de Jean-Luc Godard, sentó en ***Cahiers*** la cátedra de la arbitrariedad. Sus teorías lo llevan a maltratar, por ejemplo, **El tesoro de Sierra Madre** (*Treasure of the Sierra Madre*, Huston-1948), y a buena parte del neorrealismo italiano, mientras en cambio había que ensalzar idioteces pseudo históricas como **La torre de Nesle** (*La tour de Nesle*, Gance-1954) o disculpar las dos versiones de **Orfeo** de Cocteau (1950, 1960) que son cine literario en el más integral sentido de la palabra. Al fondo de tanta teoría se está despreciando un hecho que toda la crítica cinematográfica debería tener presente: los films no son hechos solamente por los directores sino también por industrias, condicionadas a necesidades comerciales y a la difícil adivinanza sobre lo que gustará al público. Una comprensión real y honesta sobre las circunstancias de producción lleva a entender concesiones de cada artista a la boletería, no porque carezca de talento sino de dinero o de coraje. Y a la inversa, una admiración por un artista nítido (como Renoir, como Bresson, como Ophüls) no debe esconder sus ocasionales flaquezas de inspiración, sus obras fallidas o sus choques contra temas, colaboradores, circunstancias. Dictaminar que todo lo que haga el Sr. A será excelente y que todo lo que haga el Sr. B será basura significa un terrorismo crítico

que no sirve para enseñar cine al público. Sólo le enseña las pretensiones de algunos críticos por la divinidad.

LA REVELACIÓN. Hacia 1958, muy naturalmente, Truffaut era considerado como un enemigo por toda la zona conservadora y académica del cine francés. Pero al mismo tiempo había comenzado a hacer cine como director. En un mediometraje titulado **Les Mistons** (1957) y después en su film largo **Los 400 golpes** (*Les Quatre Cent Coups*, Francia-1959) demostró de pronto que atrás del crítico había una verdadera sensibilidad cinematográfica: una capacidad de trasladar ideas y emociones, no ya con palabras sino con la perspicacia, la ilación y el ritmo que sólo pueden surgir de una cámara filmadora y de un cuarto de montaje. La anécdota de **Les Mistons** es un pequeño cuento cruel sobre algunos muchachos de pueblo; no es muy importante como asunto pero sí lo es por la frescura de su improvisado estilo. En cambio, **Los 400 golpes** deriva a un testimonio mayor sobre un muchacho de 12 años, su desacomodo en el hogar y en la escuela, su rebeldía contra los mayores, finalmente su fuga, epilogada en una imagen quieta y memorable del muchacho (Jean-Pierre Leaud) que se aleja de espaldas a la cámara y de pronto da vuelta su rostro al público, en una interrogante que es una acusación.

Quienes vieron en **Los 400 golpes** un rastro autobiográfico de Truffaut no se equivocaron, aunque tampoco hay que olvidar que el film es un testimonio sobre su intérprete, llevado en un interrogatorio a una fresca improvisación sobre sí mismo y sobre el mundo que le rodea. Lo que estaba equivocado era creer que Truffaut se quedaría en ese género y pronunciaría dictámenes semejantes sobre la juventud en el mundo actual. Estaba empeñado en hacer films siempre diferentes, que se contrapusieran y compensaran entre sí. En **Disparen sobre el pianista** (*Tirez sur le pianiste*, 1960) contó una historia policial, insignificante como argumento, pero reveladora en cambio de lo mucho que apreciaba al cine americano del género, sin contar con que el dibujo del protagonista (Charles Aznavour) se integraba con datos accesorios y con vaivenes temporales, dando un espesor y un hálito de misterio o magia a la trama. En **Jules et Jim** (1961), basado en una extensa novela de Henri-Pierre Roché, exaltó a Jeanne Moreau en uno de los mejores papeles de su carrera: una mujer encantadora, caprichosa, inconstante, que alterna el amor de dos hombres sin romper empero la amistad de ellos entre sí. Es muy notorio que ese libreto se alarga y aún se repite, como si Truffaut no estuviera muy seguro al organizar los diversos elementos anecdóticos, pero el film supera esa deficiencia con una formidable velocidad narrativa, apuntando detalles, rastros de humor, toques emotivos, en un estilo fluido, musical.

Hasta esos tres primeros films, alternados entre el drama social, la intriga y la poesía, Truffaut fue un representante excelso de la Nouvelle Vague francesa, que él mismo contribuyó a promover desde el principio. Solamente en **Los 400 golpes** había mostrado una total limpieza de desarrollo dramático: un relato lineal, apoyado con creciente intensidad en el protagonista, y una estimable ecuanimidad para

mostrar a los otros personajes como seres humanos y no como villanos que obstaculizan al héroe. En el segundo y en el tercer film la anécdota se complica, deriva al *racconto*, cubre de misterio varios recodos de la conducta, aprovecha la franquicia de arbitrariedad y espontaneidad que los jóvenes de la Nouvelle Vague entendieron siempre como un derecho y un deber de su creación. Después Truffaut habría de declarar que el montaje le pareció un arte desconocido en su primer film y una fascinación en los restantes, no ya por viejas teorías de Eisenstein o Pudovkin sino por la experiencia práctica de editar y coordinar fragmentos dispares para que se integren en un relato. Una parte de ese juego se trasluce de los resultados.

ELOGIOS Y REPROCHES. Paradojalmente, **Los 400 golpes** fue un film aclamado por el público, la crítica y los premios (en Cannes, 1959), mientras **Disparen sobre el pianista** recibió castigos diversos y **Jules et Jim** fue notoriamente relegada en un Festival (Mar del Plata, 1962), que dio el primer premio a **Los días contados** (*I giorni contati*, Elio Petri) y el premio de la crítica a **Los jóvenes viejos** (Rodolfo Kuhn), dos films claramente menores. Una recepción igualmente fría tuvo **La piel dulce** (*La peau douce*, 1964), que revelaba a cada paso la marca de un director depurado, dueño de su film, pero que era en sustancia nada más que el relato de un adulterio, demasiado parecido a tantos otros que ha narrado el cine francés. No es difícil suponer al respecto las sonrisas irónicas de Autant-Lara, Delannoy, Aurenche, Bost et Compagnie.

La producción de **Fahrenheit 451** supone para Truffaut uno de los mayores riesgos de su carrera. Después de haber sentado los principios del Cine de Autor, que exigen a un director dejar su marca personal en el film que realiza, Truffaut no podría disculpar errores con cargo a terceros. Compró la novela, se empeñó en dirigirla, tuvo dinero para hacerlo, firma la adaptación en sociedad con su amigo Jean-Louis Richard. A esa responsabilidad agregó riesgos: es su primer film en color y fue hecho en estudios ingleses, manejando a intérpretes y técnicos cuyo idioma no domina totalmente. No parece probable que haya quedado contento con las críticas periodísticas producidas en Venecia y es demasiado inteligente para tomarse en serio las tres crónicas elogiosas y simultáneas que le publica *Cahiers du Cinéma* (nº 184), una revista en la que Truffaut figura como destacado integrante del Comité de Redacción; la gente de *Cahiers* nunca creyó de mal gusto estos elogios de entrecasa. Puesto a elegir críticas, es más fácil imaginar la satisfacción del director con los elogios de Penelope Houston en *Sight and Sound* (Winter 1966): es una mujer inteligente, es inglesa y dirige una revista seria.

A fines de 1966, Truffaut consiguió otras formas de la notoriedad. Se publicó finalmente su libro *Le cinéma selon Hitchcock* (Ed. Laffont), una larga entrevista entre ambos directores, donde la obra del inglés es minuciosamente revisada, analizada y explicada; partes de ese texto fueron adelantadas por *Cahiers du Cinéma*. Y de inmediato, su amigo Jean-Pierre Melville (director de **Un cura**, de **Morir matando**) publicó en *Arts Loisirs* (Nº 64) dos páginas que revelan mucho cariño por Truffaut, extendido a través de los años, pero que también revelan una aguda discrepancia de opiniones para ver y entender cine. Según Melville, los fracasos (y menciona como tales al **Pianista**, a **Piel Dulce**, a **Fahrenheit**) convertirán a Truffaut en un adulto, remarcando que las experiencias verdaderamente negativas enriquecen

más que las positivas, y que detrás de lo que disgusta se encuentra algunas veces un aspecto fugitivo de la verdad. Como no cree en las teorías cinematográficas que lo expliquen todo, Melville se burla de Truffaut, "prisionero y víctima de su propia dialéctica", temeroso de los *flash-backs* (porque los usó en el **Pianista**, que marchó mal), repugnado de los films de gangsters porque si los aceptara se vería obligado a reconocer las bellezas de **Mientras la ciudad duerme** (*Asphalt Jungle*, 1950), uno de los mejores films de un John Huston al que desprecia. La intención de Melville es muy tolerante, sin embargo. Confía en que Truffaut se desprenda de sus teorías, que se caerán por sí mismas, y en que el director francés reforme su carrera, atienda su admitida sensibilidad cinematográfica y se dedique a decir lo que tenga que decir.

Si Truffaut acepta ese rezongo, puede reformar su carrera, a los 35 años de edad. Si no lo acepta, será muy entretenido leer su respuesta en alguna de las muchas revistas que pagarían por publicarla[10].

Adán, n.° 9, marzo 1967.

¿Arde París?

(*Paris brûle-t-il? | Is Paris Burning?*, Francia / EUA-1966) dir. René Clément.

PLANTEA DESDE EL TÍTULO una pregunta retórica cuya respuesta ya era sabida, con lo cual puede quitar suspenso al film. En los dos últimos meses de la ocupación alemana, desde que los Aliados invadieron Francia por Normandía hasta la liberación de la capital (junio a agosto 1944), París estuvo ciertamente a punto de explotar. En uno de sus últimos delirios, Hitler dio orden de dinamitar toda la ciudad, para incendiarla en la retirada que ya parecía inevitable. Pero aunque los explosivos fueron puestos, el general alemán von Choltitz no se animó a dar la orden decisiva, que hubiera eliminado la torre Eiffel, el arco de Triunfo, el Museo del Louvre, miles de vidas de sus habitantes y el ya escaso prestigio de la conducta alemana en esos años. Como lo cuenta el film, Choltitz estaba convencido de que la derrota era inevitable y que esa última locura del incendio era un daño que no comportaba ningún beneficio estratégico.

Con lo cual, el tema importante del film debió ser ese proceso de indecisión en el general alemán (Gert Fröbe) presionado en un sentido por sus superiores,

[10] H.A.T. escribió varias otras notas sobre Truffaut y llegó a entrevistarlo en 1978 (ver págs. 234, 269 y 600). En 1980 publicó por primera vez en castellano su texto "Una cierta tendencia del cine francés" en el libro ***Fuentes y documentos del cine*** (coed. con Joaquim Romaguera i Ramió). En 1986 incluyó otras dos notas sobre el cineasta en el libro ***El cine: gente, películas, hechos***, reproducidas luego en ***Más notas de cine*** (2006).

en otro sentido por su propia conciencia y por la gestión reiterada del cónsul sueco, obesamente interpretado por Orson Welles. Pero el libreto descuida ese aspecto y se introduce en el múltiple relato de la liberación, primero con las operaciones de la Resistencia dentro de la ciudad, hasta la toma de la Prefectura de Policía, después con las gestiones que un emisario francés (Pierre Vaneck) realiza ante los cercanos ejércitos aliados, para conseguir de ellos que París sea objeto de una batalla especial, aunque en verdad tenía más sentido estratégico perseguir al ejército alemán en su retirada hacia el Rhin. En la segunda mitad del relato, Glenn Ford da la orden de batallar por París, fingiendo al efecto ser el general Bradley, y las consiguientes escenas de violencia culminan en el final feliz, con explosiones de alegría en lugar de explosiones en el Louvre.

La violencia abunda en las tres horas de narración, probando una y otra vez la técnica segura del director René Clément, que se destacó por primera vez en su carrera haciendo justamente una tarea similar pero más potente (**La batalla del riel**, 1946). De los centenares de secuencias pequeñas con que se encadena el libreto, dos podrán pasar a la historia. Una es la desesperada búsqueda por Leslie Caron de su marido, que puede figurar entre los prisioneros que los alemanes cargan cruelmente en un ferrocarril, con destino a campos de concentración; la secuencia culmina en esa ferocidad y en un pensado travelling invertido a la dirección del ferrocarril que comienza su marcha. Otra es la emboscada que un traidor tiende a un grupo juvenil de la Resistencia, terminada en un fusilamiento masivo de cuarenta muchachos que descienden de los camiones: la escena está iluminada sólo por los disparos y tiene una poderosa fuerza dramática.

En el resto hay demasiado lugar común, demasiada invención novelesca, desde el soldado que lleva a su mujer un paquete de cigarrillos americanos y muere antes de entregarlos (la última imagen obvia es un primer plano de la cajilla de Camel) hasta la buena viejecita que interrumpe su té vespertino para acceder a que los patriotas le usen la ventana como punto de ataque contra los nazis emboscados en la vereda opuesta. Este inventario de pequeñas anécdotas era probablemente inevitable. Una producción tan cara y tan complicada, que necesitaba rodaje en las calles de París, multitudes, uniformes, armas y un despliegue casi militar, sólo podía ser resuelta con tiempo, dinero y apoyo de empresa americana (Paramount). Lo cual a su vez sólo se defiende en boleterías anunciando estrellas, en mezcla internacional: Alain Delon, Kirk Douglas, Daniel Gélin, Anthony Perkins, Simone Signoret, Yves Montand, George Chakiris, Charles Boyer, Jean-Paul Belmondo, Jean-Louis Trintignant, Jean-Pierre Cassel. Ellos y otros actúan promedialmente unos cinco minutos, cada uno con su sketch especialmente diseñado, o sea con una dramatización de incidentes que pudieron ocurrir o no ocurrir. A la historia le habría importado más una versión documentada y precisa de los incidentes de la Liberación, desde el conflicto espiritual de Choltitz (que vivió para ser asesor del film y murió en 1966 sin llegar a verlo) hasta la estrategia de la lucha en la ciudad, que asoma confusamente en la narración, sin apuntar siquiera la real oposición que existió entre los grupos gaullistas y comunistas de la Resistencia.

René Clément es seguramente el primero en saber los límites de su film, pero tiene motivos para quejarse de las concesiones a que obligan la industria cinematográfica y su dependencia del público. Hay que vender cine a través de las estrellas; una demostración incidental es que **La batalla del riel** podría reponerse en carteleras si tuviera algún nombre famoso en su elenco, pero en verdad ningún distribuidor puede vender fácilmente un film de 1946 cuyo reparto está integrado por Jean Daurand, Clarieux, Désagneaux, Laurent y auténticos obreros ferroviarios. La vida es dura.

Adán, n.° 10, abril 1967.

John Frankenheimer
Joven brillante

DOS FILMS SE JUNTAN en las carteleras de Buenos Aires y ambos son tan distintos como los géneros a los que pertenecen. Uno se llama **El otro Sr. Hamilton** (*Seconds*, 1966) y puede ser descrito como una fantasía sobre los problemas de la identidad, con un tema que no por rebuscado resulta menos inquietante. El otro es **Grand Prix** (1966) y se integra de pleno derecho en la gran corriente de relatos espectaculares sobre autos de carrera, una actividad que ha sido muy querida a Hollywood. Ambos films fueron hechos por el mismo director, lo cual es ya bastante raro. Un dato más especial es que ese realizador no es un subordinado que recibe órdenes y acepta encargos en cualquier género, como tantos lo han hecho en el cine americano, sino un artista joven, inquieto, interesado en temas muy distintos, que se juega algo personal en cada tarea que emprende.

Hace diez años, John Frankenheimer (nacido en 1930) era sólo una vaga promesa en el conjunto de nombres que la televisión americana había aportado a Hollywood. Junto a los directores Sidney Lumet, Arthur Penn, Delbert Mann, a los libretistas Paddy Chayefsky o Rod Serling, la aparición de Frankenheimer era un hecho auspicioso pero no una revolución. Su primer film, **El joven extraño** (*The Young Stranger*, 1956), narraba el habitual drama doméstico de hijo distanciado y temeroso de su padre; había observaciones perspicaces en ese cuadro y hábiles concentraciones de efectos dramáticos, como la mejor TV sabe hacerlo, pero el promedio era convencional y repetido. Después no hubo otro film suyo en tres años. En ese período el director progresó aún más en televisión, ganó diversos premios anuales, fue propuesto en cinco años consecutivos (1955 al 1959) por la Academia de Artes y Ciencias de Televisión como mejor director del año. Cuando reapareció en cine, con **Los jóvenes salvajes** (*The Young Savages*, 1961), aquel aparente vocacional del drama intimista se había transformado en ejecutor de un drama callejero, de corte policial, que indagaba en la delincuencia juvenil neoyorquina y marcaba los prejuicios raciales y las miserables condiciones de vida que fomenta el crimen. Allí asomaba ya para Frankenheimer el tema de la rebelión, que recorrería en sus dos films siguientes, ambos de 1961. **A cada cual su propio infierno** (*All Fall Down*,

1962) sobre una familia lentamente desintegrada por la inconducta del apuesto hermano mayor, y **La celda olvidada** (*Birdman of Alcatraz*, 1962), sobre la extraordinaria vida de Robert Stroud, un presidiario que descubrió en la cárcel su vocación de ornitólogo y se transformó en un notable especialista. Manejo de actores, ideas originales de escenificación, repentinas sutilezas de sentido, un creciente refinamiento fotográfico, colocaban a Frankenheimer en la primera línea de su promoción.

Pero como está lejos de ser un conformista, dio un paso desconcertante al encarar **El embajador del miedo** (*The Manchurian Candidate*, 1962) quizás el film más difícil que haya salido de Hollywood en una década, aclamado por unos como obra maestra, despreciado por otros como un solemne disparate. En la superficie, es la historia de un soldado americano, atrapado en Corea por los chinos, hipnotizado para que a su vuelta a América pueda servirles de instrumento. Ese robot (Laurence Harvey) mata ciegamente a compañeros de armas, a líderes políticos, a su propia esposa, a su suegro; en la última escena mata también a su madre, a su padrastro y a sí mismo. Alrededor de este criminal de mansa apariencia, otras figuras colaboran con una conducta disparatada, la madre del protagonista es una mujer dominante que maneja hilos políticos, el padrastro es un senador que denuncia a los liberales como comunistas, los mismos comunistas arman una conspiración tremenda cuya dirección visible está en manos de una personalidad aparentemente reaccionaria. Todo es tan absurdo que a cierta altura hay que deducir otra interpretación: el film no es realista sino muy deliberadamente farsesco, con el libreto a cargo de un afamado comediógrafo (George Axelrod, autor de **La picazón del séptimo año**) y diversas anotaciones visuales y verbales muy intencionadas. Es memorable, por ejemplo, la sesión de adoctrinamiento en Corea: ocurre realmente entre soldados de ambos bandos, pero los soldados americanos hipnotizados creen estar presenciando una conferencia sobre jardinería en un club femenino (y el soldado negro cree, además, que las señoras de la audiencia son también negras). Bajo el aparente disparate y la exageración melodramática, corre un febril manifiesto, porque Frankenheimer está denunciando el maccarthysmo, con ejemplos levantados literalmente a McCarthy en el Senado americano y está denunciando también el dominio que las mujeres ejercen sobre sus maridos en una buena parte de la sociedad de Estados Unidos. No sólo en la superficie denuncia al "lavado de cerebros", cruel procedimiento de las tiranías; lo señala, más a fondo, en la subordinación de unos personajes a otros, como si insinuara que la democracia tampoco es una garantía total.

En **Siete días de Mayo** (*Seven Days in May*, 1964) la conspiración militar en que se apoya el tema puede ser tan fantástica como la que adjudicaba al comunismo en el film anterior. Y sin embargo allí Frankenheimer está tocando una cuerda particularmente sensible, al llevar a primer plano una oposición entre poder militar y poder civil, que es parte de la historia moderna, incluso en Estados Unidos. El dibujo de los personajes, la afilada precisión de los diálogos, el ritmo creciente de la acción hasta el suspenso final, evidencian a un director que domina su libreto. Cuando se examinan

otros elementos visuales, como la predominancia de televisores que multiplican las líneas del relato, o los piquetes con letreros frente a la Casa Blanca, se advierte cómo el director marca esos énfasis modernos haciendo probablemente infeliz al Pentágono.

Es menos apreciable la factura de **El tren** (*The Train*, 1964) correcto pero monótono recuerdo de cómo los nazis escaparon de Francia con algunos tesoros pictóricos. En el conjunto, la carrera del director señala una doble inquietud por los temas de hoy y por la forma cinematográfica, aprendida ciertamente desde la ayudantía en la TV hasta los cuartos de montaje de Hollywood.

A esa altura, **El otro Sr. Hamilton** prometía al mismo tiempo una originalidad de tema, un sondeo alucinante en los problemas de la personalidad y una forma cinematográfica de tremendo impacto, porque Frankenheimer aprendió hace ya mucho que la formulación visual debe tener prioridad en cine. El único Hamilton de la historia es un banquero que por diversos motivos ha perdido interés en la vida. Es convencido por una organización misteriosa, denominada secamente la Compañía, para que acceda a asumir una segunda personalidad. Le fingen hábilmente una muerte, le rehacen la cara y las huellas digitales, le inventan un nuevo domicilio, una carrera de pintor, algunos cuadros, misteriosos ayudantes. Convertido en Rock Hudson, el segundo personaje se llama Wilson y es literalmente otro hombre. Hasta allí el film es apasionante, por la precisión de la intriga, por el humor con que se desarrolla la extraña propuesta y por una laboriosa escenificación que toca ocasionalmente lo truculento y que luce como incansablemente virtuosa; parte de ese mérito es del eminente fotógrafo James Wong Howe, de sus lentes, sus espejos, sus sobreimpresiones, sus imágenes deformadas, sus recorridos de cámara en mano.

Lo que había que mostrar tras la metamorfosis es el choque entre Wilson y el mundo real, en el que en cierto sentido debuta. Pero allí el argumento se equivoca de senda, desviándose a una muchacha (Salome Jens), a una auténtica bacanal en la Fiesta de la Uva, a una segunda orgía de whisky. Todo ello está muy lejos de ser el mundo normal y no prueba nada. Sólo sirve para que Wilson demuestre no estar a la altura de su nuevo papel y sea devuelto a la Compañía, para un segundo arreglo más difícil de hacer. Con lo cual el film pierde su posible interés dramático: la discusión sobre la esencia de la personalidad, el nudo pirandelliano de que cada uno es lo que otros creen de él. Aun después de su desvío temático, el film contiene prodigios de realización, pero obliga a cuestionar la devoción del director por la extravagancia. Igual que con **El embajador del miedo**, se arriesga a ser un artesano esmerado, un original y un rebelde, pero no un pensador que tenga ideas convincentes.

Frankenheimer se volcó a los esfuerzos de **Grand Prix** por su propia iniciativa, comprometiendo en la empresa al productor Edward Lewis (con quien ya había hecho dos films) y a la Metro Goldwyn Mayer, porque sólo una importante compañía podía financiar ese costo millonario. El plan podía ser convencional en el argumento, que pasea rivalidades, amistades y amores de cuatro automovilistas deportivos a través de las diversas carreras que integran el puntaje del Grand Prix en Bélgica, Alemania,

Francia, Mónaco, Inglaterra, Holanda, Italia, Estados Unidos y México. Nadie debe esperar revelaciones dramáticas sobre esos trozos de vida y de muerte, pero corresponde subrayar que la conducta diaria de los corredores está apuntada en el film con diálogos convincentes, silencios que cuentan, situaciones de verdadero conflicto. Más allá del tema, que no compromete rebeldías del director, el espectáculo resalta por la más extraordinaria realización en el género. Tras cinco meses de filmación y 322 kilómetros de película (cifras de MGM), consiguió no sólo un relato coherente de peripecias deportivas y dramáticas, sino una docena de secuencias de alta tensión. Puso cámaras sobre autos que corren a 260 kilómetros por hora, filmó simultáneamente desde diversos ángulos cada paso de coches, cada curva, cada accidente, todo ello en color y con cámara de Cinerama. En el cuarto de montaje esas tomas fueron armadas como lo habría hecho el maestro japonés Kurosawa, estableciendo continuidad, contraste, ritmo. Así el film aporta durante tres horas una permanente delicia visual, no por la excitación de las sucesivas carreras sino por aciertos de composición, como la lluvia anunciada lacónicamente en un primer plano del cronómetro o como la multiplicación de un mismo auto en un móvil tablero de ajedrez que cubre la pantalla. El resultado es cine purísimo, a veces abstracto, aunque curiosamente sea también el primer film de Frankenheimer en color.

El futuro de Frankenheimer es una incógnita: si puede alternar entre dramas sociales, intrigas políticas y temas deportivos, también se puede suponer que haga un ***western*** o una comedia musical. En recientes declaraciones periodísticas (para ***Cahiers du Cinéma***) anunció como próximo plan una adaptación de **The Fixer**, sobre novela de Bernard Malamud, que trata la persecución antisemita, ambientada en Rusia, 1913, bajo el régimen zarista; puede ocurrir que para ese plan consiga nada menos que la co-producción con la Unión Soviética o con otro país socialista europeo. "No creo que se puedan hacer los films que los espectadores esperan. Hay que hacerlos sobre las cosas en que uno cree", agregó[11].

Adán, n.° 11, mayo 1967.

Sam Spiegel
El hombre que vive en valijas

UN PRODUCTOR CINEMATORÁFICO no es un tranquilo señor que pone el dinero y después espera los dividendos. Eso es un capitalista. Un auténtico productor, en la mejor tradición de Hollywood, es un ejecutivo que siempre está preocupado por lo mal que salió el rodaje de ayer y que sin embargo intenta simultáneamente

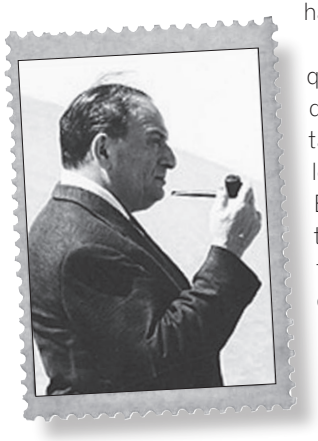
[11] **The Fixer** se estrenó en 1968 y se conoció en el Río de la Plata con el título **El hombre de Kiev**. Muchos años después, H.A.T. retomó la obra de Frankenheimer en sus ***Columnas*** (ver pág. 899). Una extensa nota sobre **El embajador del miedo**, escrita para ***El País Cultural***, apareció compilada en la versión argentina de ***Historias de películas.***

algo difícil, sensacional, rebuscado, original, lejano, espectacular y caro para el rodaje de mañana, sin contar lo que inventa, ambiciosamente, para el año próximo. El resultado de esos afanes termina por constituir un estilo y definir a un hombre. En el cine americano, los films de productores como Samuel Goldwyn, Darryl F. Zanuck o John Houseman, que nunca fueron directores, muestran en el conjunto ciertas características comunes. Y hasta los distraídos saben que **Lo que el viento se llevó** (1939) debe más a los afanes y las ideas de su productor David O. Selznick que a los padecimientos conjuntos de sus sucesivos directores George Cukor, Victor Fleming y Sam Wood.

En esa raza de productores, que nacen y además se hacen, Sam Spiegel ocupa un sitio especial dentro del cine moderno. Obtuvo para sus films a directores de primera línea, como Orson Welles, John Huston, Elia Kazan, David Lean. Fue uno de los primeros en advertir las ventajas del rodaje en exteriores auténticos, lo que le ocasionó viajes reiterados no sólo entre Europa y América sino también a la selva africana, a Ceilán, al Sahara. Y aunque sus ambiciones incluyeron el gran espectáculo, nunca se conformó con la grandiosidad vacía: en **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, 1954), en **El puente sobre el río Kwai** (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) y en **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, 1962) la sustancia y línea moral de los dramas importa tanto o más que el despliegue. Los tres films recibieron el Oscar del año, aparte de otros 19 Oscars a labores individuales de intérpretes y técnicos.

Spiegel nació en Jaroslau, Polonia, en noviembre 1903. Se interesó tempranamente en artes y letras, estudió en la Universidad de Viena, llegó en 1927 a California para dar conferencias sobre teatro. Se vinculó de inmediato con el cine, primero en Metro Goldwyn Mayer y luego en Universal. Como asesor de argumentos utilizó la primordial ventaja de una cultura general y de dominar varios idiomas (inglés, francés, español, alemán, italiano, polaco). En 1930 la Universal lo envió a Berlín, para ayudar en los problemas de distribución del naciente cine sonoro, más los otros problemas derivados de la producción simultánea de films en alemán, francés e inglés. A Spiegel se debió en parte la cruzada por **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone-1930), film pacifista combatido por el nazismo, exhibido en Europa tras una ardorosa campaña que culminó cuando Spiegel consiguió pasarlo para la Conferencia Internacional del Desarme en Ginebra. En 1933 el nazismo triunfó en Alemania, muchos judíos emigraron a sitios más tranquilos y Spiegel trabajó diversamente en Inglaterra, en Francia y hasta en México, donde preparó una revista musical que luego llevó a New York. La amistad previa con William Wyler, con Billy Wilder, con John Huston, le permitió pisar fuerte en Hollywood. En 1942, tras un acuerdo con 20th. Century Fox, Spiegel produjo **Seis destinos** (*Tales of Manhattan*), un original film en episodios que dirigió otro emigrado, el francés Julien Duvivier, con un elenco de primera fama: Charles Boyer, Henry Fonda, Ginger Rogers, Charles Laughton, Rita Hayworth, Edward G. Robinson.

En 1945, cuando Spiegel resolvió filmar **El extraño**, la empresa RKO resistió el plan porque el director y principal intérprete habría de ser Orson Welles, un nombre maldito en esa casa desde los conflictos de 1942-43 alrededor de **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*) y de **Jornada de terror** (*Journey into Fear*). Con particular habilidad, Spiegel obtuvo de Welles el compromiso de que durante el rodaje no habría de introducir modificaciones al libreto aprobado; también fijó en el contrato una cláusula por la que se preveía que si Welles dejaba el cargo de director durante la filmación, se mantendría en cualquier caso como intérprete hasta finalizar el trabajo.



Esas previsiones pintan a Spiegel como un productor que no sólo sabe las exigencias industriales de cada estudio (un film inconcluso es una pérdida colosal), sino que también sabe las exigencias personales de los talentos a los que elige como principales colaboradores artísticos. En 1947 Spiegel consiguió para John Huston un préstamo de cincuenta mil dólares, pero lo comprometió a fundar entre ambos una sociedad, iniciada en 1948 con el rótulo Horizon, luego ampliada a una filial inglesa, Horizon Pictures (GB) Ltd. El resultado de esa relación fue el rodaje de **Rompiendo las cadenas** (*We Were Strangers* (1949) y de **La reina africana** (*The African Queen*, 1951); con el segundo de estos films John Huston se liberó en 1952 de problemas previos en la Metro y comenzó una carrera cosmopolita que ha durado ya quince años. Poco después, cuando Huston decidió producir y dirigir **Moulin Rouge** (1952) en París, comenzó a afligirse por los problemas administrativos que había enfrentado. "Estoy tratando de aprender todo lo que Sam Spiegel nació sabiendo", dijo Huston entonces, y agregó que se pasó dos días calculando cuánto podría ser el tres y medio por ciento del setenta por ciento (aunque la respuesta era fácil: 2.45 por ciento).

Tras dos films menores que dirigieron Joseph Losey y Lewis Milestone, el nombre de Spiegel pasó a primer plano con **Nido de ratas**, una violenta denuncia contra la prepotencia sindical, que habría de ocasionar protestas en todos los sectores de izquierda, porque pintaba como gangsters a dirigentes gremiales y porque exaltaba en el héroe (Marlon Brando) el pecado de la delación. Los informados sabían entonces que el director Elia Kazan había justificado allí la delación como una conducta cívica correcta y que él había delatado poco antes a los compañeros comunistas de su juventud (en declaraciones ante el Comité Investigador Parlamentario de Actividades Antiamericanas, abril 1952). Pero casi todo el público, casi toda la crítica y ciertamente la Academia de Hollywood supieron que **Nido de ratas** fue el film más violento y mejor escrito, dirigido y montado en toda la carrera de Kazan. Para llegar a ese resultado, con un tema de controversia, con rodaje en New York y con un equipo de artesanos personalísimos, hacía falta un gran productor y ese productor fue Spiegel.

Poco después se inició la así llamada "descentralización" de Hollywood, como resultado conjunto de varios factores; los capitales paralizados en otros países, el menor costo de filmación en el extranjero, la necesidad de combatir a la TV con

films espectaculares, en color y pantalla ancha. Uno de los ejemplos claros del internacionalismo resultante fue **El puente sobre el río Kwai**, donde una novela de autor francés se combinó con elementos ingleses (director David Lean, actores Alec Guinness y Jack Hawkins), distribución por la empresa americana Columbia, inclusión del actor americano William Holden y del japonés Sessue Hayakawa, todo lo cual fue filmado en Ceilán. Una mezcla semejante necesitaba un productor visionario y activo, que viajara de un lado a otro y ajustara complicaciones básicas: construir realmente el puente del título (nada de ***maquettes***), volarlo verdaderamente en la explosión final, ajustar el envío de material y negativos entre Ceilán y Londres, una interrupción crítica en la crisis política del canal de Suez, octubre 1956. En esa época preguntaron a Spiegel dónde vivía y contestó "En una valija". Más estimable es, sin embargo, que en esas circunstancias el productor haya respetado las exigencias de Lean, la construcción pausada y sólida del conflicto, la integridad de los personajes básicos, la visión crítica de la disciplina militar.

En 1962, tras varios años de preparación y otro complicado rodaje en varios países, Spiegel y el mismo Lean terminaron **Lawrence de Arabia**. En varios sentidos repitieron aquel proceso. Por un lado, el espectáculo abundaba en la grandeza (y no sólo la grandiosidad) de una aventura épica recogida de textos históricos, recreada con multitudes de extras, miles de animales, vestuarios, armas, explosivos, más los afanes del trabajo en el desierto de Sahara, más las complicaciones de logística militar que supone manejar los mejores utensilios técnicos a miles de kilómetros de los estudios. Por otro lado, el complejo personaje de Lawrence, apresado entre intereses militares británicos, árabes y turcos, agitado por su mezcla íntima de perversidad y misticismo, surgía nítido en la pantalla, por encima de los pequeños retoques a la autenticidad histórica en que debió incurrir el libreto de Robert Bolt. Con particular audacia, el film empleó junto a intérpretes de renombre (Alec Guinness, Anthony Quinn, Claude Rains), a un actor principal, Peter O'Toole, que en ese momento era escasamente conocido y que después obtendría la fama. Con la misma audacia el film prescindió de inventar romances y de utilizar siquiera a mujer alguna en el elenco. En un film tan caro, esta resistencia a la concesión de boletería es un acto de confianza en la preparación del público moderno.

Spiegel se ha interesado por temas muy diversos en su carrera, donde el espectáculo alterna con dramas teatrales concentrados, como **De repente en el verano** (*Suddenly, Last Summer*, dir. Joseph L. Mankiewicz sobre pieza de Tennessee Williams, 1959). En 1966 produjo **La jauría humana** (*The Chase*), una visión crítica y violenta del Sur, recogida de un pieza teatral de 1952, pero obviamente actualizada por el asesinato de Kennedy, al describir el clima de corrupción, prejuicio y agresividad de una ciudad aparentemente ubicada en Texas. La elección de Arthur Penn como director es significativa de cómo Spiegel quiso afinar el trazo dramático para tratar una docena de personajes enredados en confusas pasiones e intereses; Penn había hecho **Ana de los milagros** (*The Miracle Worker*) en 1962, pero después no había obtenido la oportunidad de un film importante. Si el film resulta insatisfactorio, en última instancia, hay que atribuirlo a que el despliegue de acción, de sonido, de color, especialmente en los tramos finales, sólo resulta una virtud meramente formal, sobrepuesta a un asunto en el que hay más celos, adulterios, enemistadas y

viejas cuentas que en catorce episodios de ***La caldera del diablo***. Si por algo puede estimarse el film es por su despliegue de producción.

Los tres films próximos de Spiegel, todos ellos distribuidos por Columbia, se ubican en el estilo de gente que vive en valijas:

La noche de los generales (dir. Anatole Litvak, 1967) combina una historia detectivesca con un examen de la guerra y del nazismo. Se procura averiguar cuál de tres generales alemanes es un sádico que asesina prostitutas, pero esta investigación se prolonga a través de la destrucción de Varsovia en 1942, un incidente en París durante 1944 y un episodio de postguerra en Nuremberg. La primera zona obligó a una vasta reconstrucción y destrucción de un barrio de Varsovia, para filmar sin ***maquettes*** ni trucos. El costoso y estricto procedimiento, sobre líneas parecidas a las empleadas en **El puente sobre el río Kwai**, llevó a la primera colaboración entre el cine americano y el cine polaco. El elenco tiene a Peter O'Toole, Omar Sharif, Tom Courtenay, Donald Pleasence, Christopher Plummer y Juliette Greco como figuras principales.

The Happening ostenta un título muy moderno[12] y se propone retratar a una zona juvenil de hoy. Entre lo serio y lo cómico, narra cómo un ex-gangster (Anthony Quinn) es secuestrado por una pandilla de cuatro adolescentes, que sin embargo no se proponían hacerlo. La aventura fue rodada en Miami, con una explotación intensiva de sus diversos paisajes y lujos. Aunque Spiegel es el productor del film, utilizó en el caso a un productor delegado, cargo para el que eligió al joven Jud Kinberg, ya destacado antes como colaborador de John Houseman, como productor de TV y como libretista y productor de **En pos de la gloria** (*Reach for Glory*, dir. Philip Leacock-1962), un excelente film pacifista que se estrenó (octubre 1965) ante los críticos más distraídos de Buenos Aires. Otros colaboradores jóvenes de Spiegel son el director Elliot Silverstein (**Cat Ballou**, 1965), el libretista Frank Pierson, los actores Michael Parks y Robert Walker. Se asegura como sensacional la colaboración de la actriz Faye Dunaway, que no sólo da lugar a atractivas fotos sino que se ha destacado sólidamente en el teatro de Broadway.

El nadador (*The Swimmer*) muestra a Burt Lancaster vestido solamente con un pantalón azul de baño, durante todas y cada una de las escenas. Como maniático de las piletas de natación, empeñado en quebrar records, se lo muestra en relación con media docena de personajes, hasta develar finalmente un secreto de su vida que explica su curiosa conducta. El asunto se basa en un cuento de John Cheever, publicado inicialmente en ***The New Yorker***, con el que se entusiasmaron el director Frank Perry y su mujer Eleanor. Ambos habían creado **David y Lisa** (***David and Lisa***, 1962), pero no tuvieron buenas oportunidades posteriores. Una vez más, Spiegel confió en gente joven y les cedió la responsabilidad del nuevo film, con otros jóvenes en diversos cargos técnicos (el fotógrafo David Quaid es debutante) y en los otros papeles del elenco. La principal actriz es Barbara Loden, que había protagonizado ***After the Fall*** de Miller en teatro[13].

A los 64 años, Spiegel se ubica entre los productores más activos del cine actual. Es uno de los pocos que tiene confianza en Hollywood, pero ha reiterado, en la teoría y en la práctica, que el cine americano sólo puede subsistir si sabe apoyarse en paisajes, temas, industrias y artistas del extranjero. Es también uno de los pocos que confía en la inspiración y la artesanía de los directores: más que un patrón es un promotor, una fuente de energía.

[12] Se estrenó después como **Sucedió en Miami**.

[13] N. del E.: De acuerdo a The Internet Movie Database: la actuación de Loden opacó la de Burt Lancaster en una escena crucial que hicieron juntos. Esto enfureció al actor, quien ordenó reemplazarla por Janice Rule. Eso motivó que el director Frank Perry abandonara el rodaje. Esa escena tuvo que ser filmada por Sydney Pollack.

Adán, n.° 12, junio 1967.

Mujer cálida

JEANNE MOREAU VISTE apropiadamente de negro para **La novia vestía de negro**, historia de una joven que queda viuda apenas minutos después de su casamiento. Este es su segundo film bajo las órdenes de François Truffaut; el primero había sido **Jules et Jim** (1961) y fijó la base de una colaboración estrecha entre director y actriz. No se trata de una alianza muy visible, porque dos films conjuntos en seis años no son suficientes para certificarla. Pero la colaboración responde a líneas más secretas y firmes. Como consejero, y no sólo como director, Truffaut ha tenido voz en los pasos profesionales de la actriz durante el último período. Y como lo revela un examen de la filmografía, lo que ha hecho Jeanne Moreau últimamente es no sólo muy nutrido, sino también astutamente variado. Por un lado ha sido la actriz de varios directores de la Nueva Ola francesa (Louis Malle, Molinaro, Vadim, Jacques Demy, el mismo Truffaut), y de creadores tan prestigiosos como Antonioni, Orson Welles, Joseph Losey, Luis Buñuel. Por otro lado, ha introducido en esa Operación Prestigio los contactos necesarios para llegar, con films más comerciales, al gran público norteamericano e internacional: sólo así se explican sus pequeños papeles en **Los vencedores** (Carl Foreman, distribución Columbia), **El tren** (John Frankenheimer, distr. Artistas Unidos), **El Rolls-Royce amarillo** (Anthony Asquith, distr. Metro). El resultado es que Jeanne Moreau no sólo aparece consagrada como una gran actriz de films valiosos, sino también como una figura famosa, de cotización ascendente. El único paso misterioso es que haya condescendido en 1967 a ser dirigida por Gordon Flemyng, un inglés venido de la TV, cuyos precedentes cinematográficos de cuatro años eran apenas cinco films secundarios (policiales, musicales, ciencia-ficción) todos de rasgos muy opacos. Pero ese misterio se dispersa. Ante todo, se trataba de crear bajo el título **Catalina la Grande** a la emperatriz Catalina de Rusia (1729-1796), un papel que ya atrajo hace treinta años a Elisabeth Bergner y a Marlene Dietrich. Por otro lado el film se basa en texto de George Bernard Shaw, anuncia en el elenco a Peter O'Toole y Jack Hawkins, el mismo O'Toole es uno de los productores y el director del proyecto inicial debió ser Elliot Silverstein, un realizador nuevo y ya prestigiado (**Cat Ballou**), que tardíamente debió dejar su puesto a Flemyng. La moraleja, como de costumbre,

dice que la Moreau sabe lo que hace. Busca grandes papeles o grandes films, o films populares. Si puede, combina las tres cosas.

Jeanne Moreau nació en París en 1928, hija del dueño del restaurant À la Cloche d'Or. Su madre fue Kathleen Buckley, una bailarina inglesa, que le infundió sensibilidad artística y el temprano dominio de un segundo idioma. En la adolescencia Jeanne sufrió los rigores de la ocupación alemana en Francia derrotada (1940-44), pero a los 16 años fue a ver ***Antígona*** de Anouilh, y allí descubrió el teatro. Se enroló en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, hizo un papel menor en el Festival de Avignon, y en 1947 se produjo su verdadero debut como Verotchka en ***Un mes en el campo*** de Turgeniev.

En 1948, exactamente a los veinte años, se inició uno de los períodos importantes de su vida. Por un lado comenzó en la Comédie-Française una intensa carrera teatral, que durante cuatro años le haría frecuentar personajes de Beaumarchais, Racine, Marivaux, Shakespeare y Molière.

Por otro lado, debutó en cine con un papel sin importancia, en **Dernier amour** de Jean Stelli. La carrera cinematográfica tardaría en destacarse. Desde 1948 a 1957, a través de veinte films, no consiguió mayor notoriedad y hoy apenas algunos escondidos eruditos la recordarán como una disputada morocha en un film tan popular como **Grisbi** (de Jacques Becker, 1953). En teatro llegó en cambio a ser alguien. Abandonó la Comédie-Française en 1952, cansada de las intrigas internas que son inevitables en los grandes conjuntos; pasó al Théâtre National Populaire de Jean Vilar y de Gérard Philipe. En 1953 hacía un papel menor en ***L'Heure éblouissante*** de A. Bonacci (adaptación de Henri Jeanson), cuando se enfermó la primera actriz y Jeanne debió sustituirla: durante algún tiempo interpretó simultáneamente los dos papeles, beneficiándose de su capacidad y de la especial circunstancia de que ambos personajes no coincidían en escena. A ese esfuerzo siguieron dos años como la Elisa de ***Pigmalión*** de Shaw, y luego la Maggie de ***La gata sobre el tejado caliente*** de Tennessee Williams, pieza que en 1956 se entendía como una cumbre de la audacia sexual en el teatro contemporáneo. Entretanto, su vida privada era materia de comentario ajeno. En 1949 se casó con Jean-Louis Richard; al día siguiente nació el hijo de ambos, Jerome, y poco después la pareja se separó. Quedaron buenos amigos y hasta con el tiempo habrían de hacer juntos un film, **Mata-Hari**, en el que misteriosamente colaboró un tercer amigo: François Truffaut.

La carrera de Jeanne se modificó radicalmente en 1957. Lo que luego sería la Nueva Ola francesa se preanunció con **Ascensor para el cadalso**, una elaborada intriga policial, de marcada originalidad en tema, en estructura narrativa (la pareja central nunca aparece junta en pantalla), y en la virtuosísima fotografía de un nuevo talento, Henri Decaë. El director era Louis Malle, estrictamente un debutante. Por azar o por voluntad, Jeanne Moreau fue la primera actriz de la Nueva Ola. En los años siguientes continuaría siéndolo a través de una lista nutrida, en la que se combinan jóvenes franceses con prestigiados creadores internacionales: **La mujer deseada** (Edouard Molinaro), **Los amantes** (Malle), **Las relaciones peligrosas** (Roger Vadim), **Moderato cantabile** (Peter Brook), **La noche** (Antonioni), **Jules et Jim** (Truffaut), **El proceso** (Orson Welles), **Eva** (Joseph Losey), **Fiebre** (Jacques Demy), **El fuego fatuo** (Malle), **Diario de una camarera** (Luis Buñuel). No todos estos films son geniales, pero todos se ubican en un alto nivel. Y por encima de

ello, todos tienen papeles de responsabilidad para la actriz, incluso cuando se trata de tareas breves o compartidas con otro elenco a lucir (como en **El proceso** o en **La última del cadalso**). La calidez dramática es el otro signo. En los arranques pasionales de **Los amantes**, como en la tortura interior de **Moderato cantabile** o de **La noche**, o en el juguete frívolo y sádico de **Jules et Jim**, la Moreau reveló ser siempre una enorme actriz, posesiva y poseída. Su entrega sólo está limitada por el contralor de su inteligencia, por un sentido de la ironía y de la autocrítica, que le impide desgarrarse y volcarse entera. "Puede ser elemental o elegante, puede ser cálida o astringente; de hecho, puede ser lo que quiera", opinaría luego Orson Welles. Y más radical, el semanario ***Time*** habría de dedicarle una ***cover story*** donde sonoramente enuncia: "El único error de llamarla una Garbo moderna es que Jeanne es mucho mejor actriz que lo que Garbo haya sido nunca".

El ascenso a la tapa de ***Time*** se produjo por uno de los pasos más astutos de Jeanne: acceder a un co-estrellato con Brigitte Bardot en **¡Viva María!**, que tuvo dirección de Malle, pero que no es un gran film sino una aventura hábilmente cocinada para públicos internacionales. Después de ello, la notoriedad llegó por otras vías más escandalosas, cuando Jeanne fue acusada de ser culpable del divorcio de Tony Richardson y Vanessa Redgrave. Hasta dónde podía justificarse la acusación es una materia indemostrable, como tantas cosas íntimas. Pero no hay duda que Jeanne no se conforma con amigos superficiales. Ella misma ha declarado que su procedimiento personal para trabajar bien con un director es intimar sólidamente con él. Intimó con Malle hasta una proporción de cuatro films y con Tony Richardson hasta dos films y un divorcio. Quien haya visto a Richardson no lo creería un gran mujeriego, pero ahí está la prueba: primero **Mademoiselle**, después **El marino de Gibraltar**, que fue la ocasión del conflicto matrimonial con Vanessa en el elenco.

La actuación de Jeanne Moreau en **Mademoiselle** (film también conocido como **Fuegos de verano**) es una prueba más de cómo una actriz puede defender un film que recibirá otros ataques. En un sórdido melodrama de perversidad y tragedia, esta **Mademoiselle** es la maestra del pueblo en un villorrio francés y la disimulada culpable de inundaciones, incendios y aguas envenenadas que perjudican a sus semejantes. Como fuera escrito por Jean Genet (un vocacional de la perversión), esas maldades se explican por la insatisfacción sexual, lo que genera a su vez una secuencia final de pasión erótica ante la cual podrá reírse la mitad de la platea. Por encima del ridículo, la actriz flota milagrosamente, sin maquillaje, sin apronte, sin pudor. O se siente cómoda en el personaje, o, como sostiene Welles, ella puede ser quien quiera ser[14].

Adán, n.° 13, julio 1967.

Títulos citados

Amantes, Los (*Les amants*, Francia-1958) dir. Louis Malle; **Ascensor para el cadalso** (*L'ascenseur pour l'echafaud*, Francia-1958) dir. L. Malle; **Catalina la grande** (*Great Catherine*, Gran Bretaña-1968) dir. Gordon Flemyng; **Cat Ballou** (EUA-1965) dir. Elliot Silverstein; **Diario de una camarera** (*Le journal d'une femme de chambre*, Francia-1964) dir. Luis Buñuel; **Grisbi** (*Touchez pas au Grisbi*, Francia-1954) dir. Jacques Becker; **Eva** (Francia, 1962) dir. Joseph Losey; **Fiebre** (*La baie des anges*, Francia-1962) dir. Jacques Demy; **Fuego fatuo, El** (*Le feu follet*, Francia-1963) dir. L. Malle; **Fuegos de verano** (*Mademoiselle*, Gran Bretaña-1966) dir. Tony Richardson; **Jules et Jim** (Francia-1961) dir. François Truffaut; **Marino de**

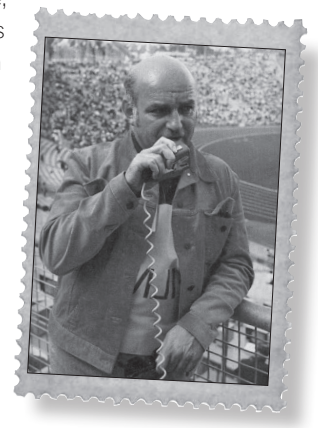
[14] H.A.T. volvió sobre Jeanne Moreau en una nota de 1988, compilada en su libro ***Cinelecturas*** (1990).

Gibraltar, El (*The Sailor from Gibraltar*, Gran Bretaña-1967) dir. T. Richardson; **Mata Hari** (*Mata-Hari, agent H21*, Francia-1964) dir. Jean-Louis Richard; **Moderato cantabile** (Francia-1960) dir. Peter Brook; **Mujer deseada, La** (*Le dos au mur*, Francia-1958) dir. Edouard Molinaro; **Noche, La** (*La notte*, Italia-1961) dir. Michelangelo Antonioni; **Novia vestía de negro, La** (*La Mariée était en noir*, Francia-1968) dir. F. Truffaut; **Proceso, El** (*Le proces*, Francia / Alemania Occidental / Italia-1962) dir. Orson Welles; **Relaciones peligrosas, Las** (*Les liaisons dangereuses 1960*, Francia-1959) dir. Roger Vadim; **Rolls-Royce amarillo, El** (*The Yellow Rolls-Royce*, Gran Bretaña-1964) dir. Anthony Asquith; **Tren, El** (*The Train*, EUA / Francia / Italia-1964) dir. John Frankenheimer; **Última del cadalso, La** (*Le dialogue des Carmelites*, Francia-1960) dir. Philippe Agostini y R.P. Bruckberger; **Vencedores, Los** (*The Victors*, Gran Bretaña-1963) dir. Carl Foreman; **¡Viva Maria!** (Francia-1965) dir. L. Malle.

John Schlesinger
Director en ascenso

EN 1957 INGLATERRA CONOCIÓ su revolución teatral y la debió principalmente a ***Look Back in Anger*** de John Osborne; en 1960 la revolución se extendió al cine con una pieza principal en **Todo comienza el sábado** de Karel Reisz; en 1963 una nueva era de costumbres y vestuarios, de distinta música y distinta moral, fue derramada sobre Inglaterra por el éxito de los Beatles, de sus seguidores y de lo que hoy se simboliza bajo el nombre de Carnaby Street. La nueva era puede alegar una multitud de líderes, y dentro del cine no se debe olvidar el aporte de Tony Richardson, de Lindsay Anderson, de Jack Clayton, como en otro sentido no hay que olvidar que James Bond ha significado libras esterlinas para Gran Bretaña. Un poco menos notorio, el nombre de John Schlesinger debe ser agregado a la lista de los mejores talentos británicos del momento. A él se debió el primer papel destacado de Julie Christie (en **Algo de verdad**, 1963); en su obra apuntan por igual la nueva tradición realista, de aguda crítica de costumbres (en **Algo que parezca amor**, 1962) y la visión igualmente perspicaz de un mundo sofisticado, promiscuo, quizá insensato (en **Darling**). Ahora ha terminado **Lejos del mundanal ruido**, sobre una novela de Thomas Hardy (1874) y ha contado para su elenco con Julie Christie, Peter Finch, Terence Stamp y Alan Bates, lo que supone una constelación joven de primera línea en el cine británico de hoy. Un director sólo llega a esa responsabilidad con el éxito previo, documentado, por ejemplo, en que **Darling** obtuvo en 1965 tres Oscars de la Academia (a mejor actriz, al libreto original, a vestuario en blanco y negro) y fue candidato a otros dos (por film y por dirección).

Schlesinger nació en Londres en 1926, estudió en Oxford y egresó de allí con la obsesión del cine. Varios de sus contemporáneos y amigos (Gavin Lambert, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz), colocados en la misma vocación, se inclinaron primero hacia la crítica, formaron en las páginas de *Sequence* y de *Sight and Sound* la mejor tradición británica en la materia, y luego se dedicaron a la realización. En cambio Schlesinger comenzó por hacer cine. De 1950 data su primera obra, **The Starfish**, donde compartió con Alan Cooke la responsabilidad combinada de dirección, libreto y fotografía. Ambientado en una aldea de pescadores, el film narra un cuento semi-fantástico, sobre una bruja y tres niños. Había sido rodado en 16mm., pero luego obtuvo respaldo comercial y fue copiado en el pase habitual de 35mm., doblado en banda sonora por intérpretes profesionales y cortado por manos más expertas. La nueva versión, contenida en 38 minutos, mereció en 1952 algunos reparos pero también los elogios a la frescura en la descripción de la aldea pesquera, de sus pescadores y de sus niños. Aparentemente, allí apuntaba la vocación realista del director. Después de lo cual Schlesinger se volcó a la naciente televisión y fue contratado para el programa ***Monitor*** de la BBC, una expresión independiente y quincenal de la actividad artística y cultural de Inglaterra. De ese período los comentaristas han recogido la mención de dos episodios de Schlesinger: en ***Hi-Fi-Fo-Fum*** formuló una sátira amable a los entusiastas de la Alta Fidelidad; en ***The Innocent Eye*** estudió la vocación infantil por la pintura, demostrando lo que ***Sight and Sound*** llamó "inesperadas calidades líricas". Después de ese cine combinado con TV, el director probó sus fuerzas con un auténtico documental cinematográfico. En **Terminus** (1961), financiado por British Transport Films, mostró durante media hora la actividad en la estación ferroviaria de Waterloo, durante todo un día: trenes que llegan y parten, despedidas y arribos de gente, servicios de información pública, salas de espera, un niño extraviado, las escaleras mecánicas. El espíritu es el del clásico documental británico, en la escuela que John Grierson había forjado en su derredor hacia 1930. Y el resultado fue una cadena de elogios, hasta una mención especial "por la espontaneidad y riqueza de observación de un cuadro de vida ciudadana" (en el fallo de un Festival del SODRE, Montevideo, mayo 1962).



El antecedente documental explica algunos rasgos de **Algo que parezca amor**. En la superficie es una historia demasiado común: una pareja joven (Alan Bates, June Ritchie) comienza sus amores, ella queda embarazada, llegan a un rápido casamiento, el galán pelea con la suegra y tras una enojosa separación la pareja se reconstituye con la esperanza de "algo que parezca amor" y que perdure. Pero en el film la historia es algo más que común: es verdadera. El ambiente de la ciudad norteña e industrial de Burnley está mostrado con verdadera delectación, con imágenes de trenes, chimeneas, humo, calles, ómnibus, en una multitud de personajes secundarios, en el humor, la agresividad y la desconfianza con que se tratan los compañeros de trabajo. Un libreto particularmente perspicaz (por Keith Waterhouse y Willis Hall) arma cada incidente con una progresión muy firme y con una voluntad de que los diálogos sean no sólo naturales sino también concisos, elocuentes; por otro lado, la fotografía de Denys Coop (que aquí debutó en largometraje) maneja grises, distancias, movimientos, con la fluidez de quien no sólo retrata sino también entiende la realidad a mostrar. Pero además hay un director en la orquestación de esas labores y en la medida conducción de intérpretes. Con toda intención, el film coloca sus títulos iniciales sobre la boda de unos parientes, marca así que su tema es el casamiento, vuelve después en otra clave melancólica al tema, mostrando la boda más opaca y presurosa de los

protagonistas, y hasta sabe comentar después una pelea conyugal mediante un vestido de novia que luce en una vidriera, tras un protagonista que en ese momento maldice haberse casado. En la descripción de padres y suegros, hermanos y amigos, el film parece continuamente real, como rara vez consigue serlo un tema respetuoso de las convenciones narrativas.

En **Algo de verdad**, Schlesinger avanzó un paso más en su descripción de la realidad. Otra vez el libreto (también de Waterhouse y Hall) muestra la aburrida ciudad norteña en la que no pasa nada, pero muestra también la reacción del protagonista, un imaginativo patológico (Tom Courtenay) que sueña con verse en actitudes heroicas. El film está contado así en dos planos de ficción y realidad. Por un lado presenta a su figura central, en diversos uniformes, pronunciando enfáticos discursos, desfilando con las tropas o ametrallando a rivales de una discusión; en el mejor momento del film, se lo ve dominando a su actual jefe, reducido allí a un humillado sirviente. En el plano real, el protagonista sufre las consecuencias de sus mentiras, de su negativa a saber, admitir y decir la realidad que le rodea: de allí derivan sus problemas de trabajo, su doble engaño a dos novias simultáneas, la hostilidad con que es tratado en su casa. Aunque en última instancia se le ofrece el viaje a Londres con el que sueña, también fracasa allí y huye del tren antes de que arranque, condenándose a seguir siendo un débil y un fantasioso. Para narrar esta historia, Schlesinger mezcló dos estilos que dan lo fantástico y lo real; en ambos destila abundante humor, no sólo por las líneas de diálogo sino por la situación, la ambientación, el vestuario y el ritmo narrativo. La comedia fue mal apreciada en su momento, seguramente porque era escaso el público que podía sentirse atraído por nombres desconocidos. La fama de Courtenay avanzó mucho después y hoy cabe revisar su labor como un prodigio virtuoso. Es más pequeño el papel de Julie Christie, pero su paseo desenfadado por la calle resultó elocuente para mostrar a la vez el carácter de la actriz y la habilidad del director. Con esa secuencia, que dura apenas dos minutos, comenzó un prestigio.

Darling habría de retomar y superar aquellas experiencias. El argumento nació de una idea de Schlesinger, de su habitual productor Joseph Janni y del libretista Frederic Raphael, con el claro propósito de dar a Julia Christie un papel estelar. Es la historia de una modelo hermosa, extraída literalmente de la calle, sacudida por un mundo moderno que no comprende bien y paseada a través de varias experiencias románticas y eróticas. Primero padece un marido joven y aburrido; de allí pasa sucesivamente a manos de un periodista culto y honesto (Dirk Bogarde), de un publicitario inescrupuloso (Laurence Harvey) y de un príncipe italiano (José Luis de Villalonga) que le ofrece sólo riquezas materiales. En cada caso llega a estar desconforme, como si descubriera que amor y erotismo son salidas pero no soluciones. Al mismo tiempo, no cabe dudar de su íntima honestidad: admira realmente al anciano escritor que llega a conocer en una casual entrevista, se conmueve realmente por la religiosidad de los campesinos italianos, se arrepiente realmente de haber traicionado al periodista que pudo haber sido su mejor compañero y por el que es finalmente rechazada, con bastante fundamento. En una escena final, que parece enigmática a primera vista, Schlesinger coloca a una mujer italiana, vieja, fea y desdentada, que canta ***Santa Lucia*** en una plaza de Londres. El personaje no figuraba antes en el relato y hay que entenderlo como una metáfora de la protagonista: es una italiana fracasada en Inglaterra, una contrafigura de una inglesa que en ese momento vuelve a un seguro fracaso en Italia.

Se ha dicho que el enfoque de **Darling** es sentimental, como si se tratara de otro melodrama sobre mujer fatal. Y sin embargo, el enfoque es crítico, alerta, enterado. El personaje central está visto sin complacencia, marcado con la frase de alguien que le dice "Todas tus mentiras son verdad por el momento". También parecen muy auténticos el publicitario, el amigo homosexual y sobre todo el periodista que interpreta Dirk Bogarde y que está seguramente modelado sobre las experiencias en TV del propio Schlesinger: hasta su programa se asemeja al *Monitor* de la BBC. Y al fondo de esas figuras, desfila el catálogo de una zona de la vida moderna: la fiesta de caridad con aristócratas británicos, dos vistazos a la libertad sexual de París, la extravagancia de los turistas en Capri, apuntes incidentales sobre el mundo sofisticado de la moda, del cine, del teatro. Todo indica que **Darling** se propuso ser una indagación en la realidad, como los films previos de Schlesinger, pero esta vez eligió las grandes ciudades y no las pequeñas. Su enfoque mantiene la lucidez crítica y también la delicadeza para apoyarse en el detalle. Dos tomas de Bogarde que se aleja y una carta que deja detrás informan sobriamente que ha dejado a su mujer por su nueva amante; la declaración amorosa del príncipe italiano está condimentada con gestos jocosos de un testigo cercano; dos peces muertos en una pecera pueden adquirir un valor simbólico sobre los seres humanos de la casa. Cuando se revisa el film se advierte hasta dónde hay un director allí.

Schlesinger ha terminado hace muy poco **Lejos del mundanal ruido**. El alejamiento hacia una novela de amor de Hardy, que pinta con trazos muy firmes una Inglaterra rural y victoriana, puede suponer un cambio de estilo; es también el primer film suyo en color. Pero se ha mantenido el equipo central, encabezado por el productor Janni, el libretista Raphael, la actriz Julie Christie, y aunque la novela desarrolla un melodramático asunto, con una protagonista enredada en tres distintos amores, se infiere que aquí, como en **Darling**, habrá una fidelidad esencial a elementos que Schlesinger estima, como el carácter de su actriz, los peculiares registros de su capacidad, el cuadro ambiental de campesinos, terratenientes y aldeanos que la novela refleja. Como ya ocurriera con Tony Richardson a la altura de **Tom Jones** (1963), el film de época se presta para la superproducción y el lustre exterior, pero su calidad sigue regida por un talento ajeno al dinero. Los precedentes autorizan a creer que Schlesinger es ese talento.

Adán, n.° 14, agosto 1967.

Títulos citados (dirigidos por John Schlesinger, salvo donde se indica.)
Algo de verdad (*Billy Liar*, Gran Bretaña-1963); **Algo que parezca amor** (*A Kind of Loving*, Gran Bretaña-1962); **Darling** (Gran Bretaña-1965); **Lejos del mundanal ruido** (*Far from the Madding Crowd*, Gran Bretaña-1967); **Starfish, The** (Gran Bretaña-1950; cm) de JS y Alan Cooke; **Terminus** (Gran Bretaña-1961; mm); **Todo comienza el sábado** (*Saturday Night and Sunday Morning*, Gran Bretaña-1960) dir. Karel Reisz; **Tom Jones** (Gran Bretaña-1963) dir. Tony Richardson.

Un anticipo

Director apasionado

ALBERT CAMUS ESCRIBIÓ en ***El extranjero*** un estudio de la indiferencia para vivir o dejarse vivir. En un relato escrito paradojalmente en primera persona, su protagonista Mersault relata: "María vino a buscarme por la tarde y me preguntó si quería casarme con ella. Dije que me era indiferente y que podíamos hacerlo si lo quería. Entonces quiso saber si la amaba. Contesté como ya lo había hecho otra vez: que no significaba nada, pero que sin duda no la amaba". Y después: "Como siempre que siento deseos de librarme de alguien a quien apenas escucho, puse cara de aprobación". Y ante el fiscal: "En ese momento se volvió hacia mí, me señaló con el dedo y continuó abrumándome sin que pudiera comprender bien por qué. Sin duda no podía dejar de reconocer que tenía razón. No lamentaba mucho mi acto. Pero tanto encarnizamiento me asombraba. Hubiese querido tratar de explicarle cordialmente, casi con cariño, que nunca había podido sentir verdadero pesar por cosa alguna".

Esa falta de entusiasmo para vivir es lo que lleva a Mersault hasta su condena. El dolor por la muerte de su madre, el cariño por su amante, son para él sensaciones profundamente teóricas; en lo profundo, esos hechos no le tocan. Y así es arrastrado a complicarse en un drama pasional de terceros, a cometer un crimen, a recibir la pena de muerte, negándose aun en última instancia al contacto con Dios que le pide el capellán. Este vacío esencial convierte a Mersault en un perfecto personaje literario y en un difícil personaje cinematográfico. En cine es más fácil dar la vida exterior que la interior, y es posible insinuar ésta con los datos exteriores. Pero dar un vacío central, una actitud pasiva, plantea un serio problema de estilo.

Luchino Visconti debe haber sentido la atracción de ese desafío. Hace ya muchos años que deseó filmar ***El extranjero***, novela editada en 1942, justamente cuando Visconti comenzaba su carrera cinematográfica (con **Obsesión**). Pero el plan pasó antes por otras manos. Primero el joven e idolatrado James Dean (muerto en 1955) deseó inútilmente interpretar a Mersault. Después Camus falleció en 1960 y su viuda Francine cedió finalmente los derechos al productor italiano Dino de Laurentiis, reservándose empero la supervisión sobre el libreto y la elección del director. Los nombres de Mauro Bolognini, Joseph Losey y Richard Brooks fueron rechazados sucesivamente. Cuando Francine Camus aceptó a Visconti, debió confiar en el enorme prestigio del director italiano y en el enorme prestigio que alcanzó su adaptación de otra famosa novela contemporánea, ***Il gatopardo***, de Lampedusa. Y aunque Visconti quiso colocar a Alain Delon como protagonista (lo que es habitual en él), el actor francés perdió esa oportunidad. El propio De Laurentiis no creía en Delon como intérprete capaz de dar la identidad interior de Mersault. Y en esas circunstancias fue Marcello Mastroianni quien se propuso a sí mismo como protagonista. Su oferta fue muy especial: financió un 20% del costo e invirtió en la producción la mitad de su propio salario. Desde diciembre de 1966 hasta hace pocas semanas, Visconti, Mastroianni y Anna Karina se ocuparon primordialmente de **El extranjero**, que ahora llega al Festival de Venecia.

La fórmula es comercialmente perfecta, particularmente si se recuerda que Mastroianni es ya un nombre impuesto hasta para el público de Estados Unidos. Pero Visconti exigió algo más. Cree en ***El extranjero*** como obra literaria fundamental, se niega a traicionarla en la adaptación y ha dicho que durante el rodaje, cada vez que el libreto le causaba alguna incertidumbre, ha preferido consultar el libro para atenerse al texto y a la descripción de origen. Declaró: "En toda la literatura contemporánea no hay un héroe más actual que éste. Hoy, cuando miramos a los jóvenes, descubrimos, tras sus desordenadas protestas, razones que son conscientes; admitimos que hay algo justo y lógico en su refutación de las reglas vigentes. Hoy el personaje resulta ciertamente menos escandaloso que antes".

Y después Visconti agrega la voluntad de realismo con que decidió hacer el rodaje en Argel, en los mismos escenarios de origen. No fue fácil, porque muchas cosas se modificaron en un cuarto de siglo. Con su empeño habitual, Visconti quiso colocar una bandera francesa donde hay ahora una argelina, reconstruir datos mínimos de época (un aviso periodístico, una cajilla de cigarrillos), seleccionar escenarios todavía auténticos, usar el sol poderoso que presiona sobre la anécdota. Más profundamente, quiso dar en su film la relación de subordinación entre argelinos y franceses, un aspecto social que después fuera modificado por la guerra de Argelia desde 1954 y por la independencia alcanzada desde 1962.

El realismo ha sido una de las vocaciones más constantes en la carrera del realizador. Aristócrata de nacimiento, comunista por adopción, Visconti (nacido en 1906) desarrolló una doble carrera como director de teatro y de cine, pero también una doble vocación por el esteticismo más refinado y por la verdad más cruda. En 1942 **Obsesión** (*Ossessione*) fue el reconocido prólogo al neorrealismo, que comenzaría plenamente tres años después; en **La terra trema** (1948) filmada en una aldea de pescadores, sin un solo intérprete profesional, esa vocación realista (y la explicación marxista de un conflicto de clases) adquirió una expresión superior; en **Bellissima** (1952) como en **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e suoi fratelli*, 1960), las situaciones dramáticas fueron deliberadamente exasperadas hasta el patetismo y la crueldad. En la otra corriente de refinamiento, Visconti ha volcado buena parte de su obra como director teatral y además hizo el film **Livia** (*Senso*, 1954) que conjugaba el color y la grandeza de una enorme ópera ambientada en el Risorgimento italiano a mediados del siglo XIX. Pero en **Livia**, como después en **Il gatopardo** (1963), Visconti no se conformó con los refinamientos plásticos de vestuario, de ambientación, de color, de forma cinematográfica. Una poderosa crítica social nutre a las anécdotas, que ilustran diversamente a los desplazamientos de aristocracia, burguesía y pueblo. Y en el fondo es el propio Visconti quien, sintiéndose atraído por la aristocracia, por el lujo y la elegancia, critica severamente la decadencia moral de las clases altas italianas. A la altura de **Vaghe stelle dell'Orsa** (1965, exhibida atrozmente como **Atavismo impúdico**) Visconti extremó esa crítica a las clases altas, marcando el incesto y la corrupción mediante una adaptación de temas de la tragedia griega.

Apasionado por lo que dice, Visconti es también elocuente para decirlo. Rara vez recurre al discurso, prefiere armar minuciosamente las situaciones dramáticas, ha-

cerlas explotar en enormes crisis, conmover para convencer, como en rigor lo hacía la ópera clásica. El resultado es que se lo adora en algunos lados, se lo odia en otros, hasta el grado de que contra él se haya podido invocar su presunta homosexualidad. Un síntoma de esa controversia fue aportado reiteradamente por el Festival de Venecia, que le negó el primer premio en 1954 por **Livia** y volvió a negárselo en 1960 por **Rocco y sus hermanos**, obra postergada ante el mediocre **Paso del Rin** (*Le Passage du Rhin*) de Cayatte. Recién en 1965 Visconti llegó a ese premio en Venecia con **Vaghe stelle...** y en 1967 insiste allí con **El extranjero**, que supone seguramente la adaptación más sutil y más difícil de su carrera.

Adán, n.° 15, septiembre 1967.

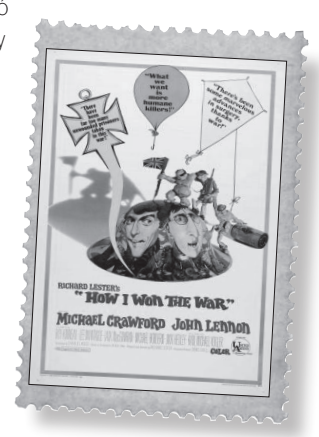
El americano rebelde

CUANDO TERMINÓ **Cómo gané la guerra** (*How I Won the War*) el director Richard Lester ascendió dentro de la categoría de directores reporteables, gente que formula declaraciones muy personales, quizás ligeramente arbitrarias. A esa altura resolvió despreciar la mitad de los ocho films que ya había hecho. No le importaban ya **Socorro** (*Help!*, 1965) ni mucho menos **Algo gracioso sucedió camino del foro** (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, 1966), un claro encargo comercial, demasiado atado a la revista musical de Broadway en que se basa. Veía su progreso, dijo, en cuatro títulos propios: **The Running, Jumping and Standing Still Film** (1959), **Yeah, Yeah, Yeah** (*A Hard Days's Night*, 1964), **The Knack** (*The Knack...and How to Get It*, 1965) y **How I Won the War** (1967). Y agregó: "Este último es el que realmente me importa. Si me muriera mañana, sentiría haber logrado algo que valía la pena. Es un espléndido sentimiento". Con lo cual la filmografía de Lester adquiere otro color, a los siete años de carrera y 35 de edad.

Richard Lester

Lester hizo todo su cine en Inglaterra, pero nació en Estados Unidos. Se educó en su nativa Filadelfia, se doctoró en psicología clínica en la Universidad de Pennsylvania, escribió libretos y compuso música para todas las revistas estudiantiles que tuvo cerca. Un día se vinculó a la televisión de Filadelfia y se quedó allí dos años. Le asaltó la inquietud y recorrió el continente, como corresponsal barato de tres diarios de provincias, cada uno de los cuales le pagaba diez dólares por semana. En ese período bohemio tocó piano-jazz en bares y fiestas, llegó a París, a Gibraltar, a Tánger, escribió una comedia musical, fue a Londres a venderla. Así comenzó en 1955 su carrera con la TV inglesa y aterrizó en el *Goon Show*, un programa encabezado por Peter Sellers, que proponía formas

extravagantes, grotescas y satíricas de comentar el mundo exterior. Se divirtió escribiendo y dirigiendo ese humor, que luego se convertiría en su estilo, mientras hacía paralelamente los avisos publicitarios que le permitían vivir. A los dos años se cansó de eso y de estar soltero. Con su flamante mujer realizó un prolongado viaje de luna de miel, que comprendió demasiados países, de África a Venezuela, de El Cairo a Nueva Zelanda, de Tahití a la Isla de Malta, agregó una visita incidental al National Film Board de Canadá y volvió a Londres, con más experiencia y menos dinero.



Los muchachos del *Goon Show* comenzaron siempre su humor contra sí mismos. En una ocasión no sabían qué título poner a un programa y terminaron por llamarlo *Fred*, con el pequeño detalle de que el título fue, textualmente, *Un programa llamado Fred.* Con el mismo espíritu procedieron en 1959 a aprovechar un excedente de material para filmar un cortometraje de 11 minutos, que utilizaba algunas ideas del programa de TV y agregaba otras improvisadas. El complicado título fue esta vez **The Running, Jumping & Standing Still Film**. Como en América del Norte y del Sur se desprecia el film corto, sea propio o ajeno, la admiración de esa audacia quedó reservada a los pocos cientos de espectadores que lo vieron en cineclubes o en los festivales de San Francisco (1959) o del SODRE en Montevideo (1960). Como suele ocurrir con lo mejor en cine, es difícil describirlo en palabras o esbozar siquiera su argumento, que no existe. Tampoco tiene diálogo ni pretensiones de belleza o de coherencia. En un campo casi desierto, un turista lucha con una tienda de campaña, un fotógrafo procura mejor ubicación para nada, un absorto caballero quiere remontar su barrilete, un imbécil corre de un lado a otro tras las indicaciones de una mano que no lo conduce a ningún sitio. Estas y otras líneas de pequeña anécdota se enciman y cruzan a un ritmo frenético; su productor e intérprete Peter Sellers definió luego al film como un ensayo en "humor abstracto", pero es obvio que el grupo se burlaba allí de la extravagancia y de la solemnidad como los británicos suelen hacerlo contra sus más frecuentes rasgos nacionales.

En 1960 florecían la Nueva Ola cinematográfica, la revolución *pop* y nuevos ritmos musicales a través de pequeños conjuntos, con un ejemplo superior en los Beatles. En ese año la empresa Columbia propuso a Lester su primer largometraje, que reunió a Chubby Checker, Chris Barber y una docena de intérpretes y grupos; el film emergió en 1962, se llamó **It's Trad, Dad** (donde "trad" debe entenderse como "música tradicional") y llegó tardíamente a la Argentina donde unas pocas salas lo exhibieron como **Ritmo embrujador**, sin mayor entusiasmo de los críticos. El caso se repitió con **El ratón en la Luna** (*Mouse on the Moon*, 1963), otra tarea comercial que procuraba estirar el éxito previo de Peter Sellers en **Rugido de ratón** (*The Mouse that Roared*, Jack Arnold-1959). A través de uno de los conjuntos musicales que trató allí, Lester llegó a conocer a los Beatles. Y éstos, a su vez, habían visto antes **The Running**, etc. y querían que su primer film exhalara también esa sensación de libertad y exuberancia. Por eso eligieron a Lester como director y por eso trabajaron para **A Hard Day's Night**, dando su confianza a un hombre

capaz de entenderlos en su lirismo, su humor, su capricho, su insolencia. El director les dedicó un film pero los aprovechó de varias maneras. Los Beatles son allí los personajes centrales, los intérpretes de sí mismos, la fuente de una anécdota que se basa justamente en su prodigiosa popularidad y los inventores de situaciones y líneas de diálogo que se fueron incorporando al libreto de origen. Después Lester habría de contar cómo no le hizo falta escenificar las corridas y alaridos de los fanáticos admiradores: sólo necesitaba documentar con su cámara lo que realmente ocurría en calles y estaciones de ferrocarril. Y como de hecho le sobraba materia prima, Lester comenzó a aplicar en el cuarto de montaje su ya larga experiencia de TV, procurando para sus imágenes la frescura de lo espontáneo y el ritmo a veces frenético de las canciones.

En sus dos films con los Beatles y en su versión de la pieza teatral ***The Knack***, Lester rompió totalmente las unidades de espacio y de tiempo, que suelen regimentar al teatro. En los tres minutos de una canción, los Beatles pueden aparecer en sitios distintos y con ropas sucesivamente cambiadas; en el traslado de una cama, de un sitio a otro de Londres, tres personajes pueden aparecer en la calle, sobre un camión, sobre una barca, lejos de las posibilidades verosímiles de ese recorrido. Cada una de esas y muchas otras escenas muestra así más espíritu que realidad: un espíritu juvenil, inventivo, afecto al ***scherzo***, al trance de alegría. Como estilo cinematográfico está muy cercano al que Godard implantaba simultáneamente en Francia, con la ventaja de que Lester no cae allí en la verbosidad, la solemnidad y el empeño de decir cosas trascendentes. Poco después, cuando una crónica periodística apuntó que la obra de Lester versaba sobre la juventud en Londres, el director escribió (en una carta a ***Sight and Sound***) que esa no era su vocación sino lo que le habían dado para hacer; por otra parte en ese momento trabajaba con varios americanos maduros en una comedia sobre Roma antigua (**Algo gracioso** etc.) y preparaba otro film sobre la Segunda Guerra Mundial. En esa carta decía preferir que aquellas obras de tema juvenil fueran correctamente denominadas como ejercicios sobre la comunicación humana, "ya que los Beatles son cuatro personas que se comunican sin necesidad de hablarse, mientras que los cuatro personajes de **The Knack** se hablan sin lograr comunicarse".

No es probable que la historia del cine se tome en serio **Algo gracioso sucedió camino del foro**. Con toda la locura de gags físicos que Lester incorporó en el rodaje, la línea central del film sigue siendo la comedia verbal y cantada que alcanzara pocos años antes un éxito en el escenario. Pero en cambio es posible que **How I Won the War** se gane los mejores aplausos de la crítica. Ya conquistó algunos en Londres: "el film definitivo sobre la guerra", escribió el cronista de ***Ramparts***. En las declaraciones de Lester, su último film podrá parecer muy cómico al principio, pero se impondrá como profundamente serio. "Ahora es el momento de decir la verdad respecto a muchas mentiras que nos llevan al borde del abismo. ¿Cómo transmitir el mensaje más importante de hoy? ¿Cómo vencer la herencia de veinte años de ficción? Nos han mostrado kilómetros de película que dicen todo sobre la guerra excepto lo que es: una irrealidad implausible, ilógica, secreta y dura".

Para construir su alegato, Lester eligió la Segunda Guerra Mundial, notablemente documentada por el cine, revisando muchísimos noticieros realizados por Gran Bretaña y por Estados Unidos, pero también por los japoneses, los alemanes y los italianos. Lo que realizó luego fue descripto como "salvajemente anticonformista, altamente irreverente y violentamente antibélico".

Un comandante americano es mostrado como un idiota que vomita clisés, el mariscal Montgomery como un bufón, las frases patéticas de Churchill emergen de una muñeca de madera manipulada por un payaso, el heroísmo es una mala palabra. Para esta "tragedia contada en términos cómicos", como la definiera el propio Lester, no se habría encontrado financiación hasta hace pocos años. Ahora mismo, la Rank Organization no quiso saber nada con el proyecto y dejó que Artistas Unidos se hiciera cargo de él, a un costo calculado de u$s 1.200.000. El resultado habrá de molestar las fibras patrióticas. Como molestó a un redactor del ***Daily Express***: "Satiriza al ejército, desdeña el heroísmo y ridiculiza los discursos de guerra de Churchill. Este es un país libre y los que se benefician de esa libertad tienen el derecho de burlarse de quienes obtuvieron la seguridad de la generación actual. El público, igualmente, tiene la libertad de no concurrir a ver el film".

Para tener de su lado por lo menos al público juvenil, que es el mejor terreno de siembra con un film antibélico, Lester cuenta con la colaboración especial de John Lennon, uno de los Beatles. "John quiso actuar en un film y lo hizo. Dudo de que haga otro. Ser actor de cine no es el trabajo más interesante: hay que estar allí todo el día para trabajar tres minutos frente a la cámara", señaló Lester. Pero en este film Lennon quería actuar porque se siente tan antibelicista como el director y porque está dispuesto a una transmutación más para colaborar en un plan que siente como propio. Su papel es menor (mucho más actúa Michael Crawford, uno de los jóvenes de **The Knack**) pero su popularidad personal es la gran carta de triunfo. Hasta dónde Lennon será elogiado como actor dramático supone otra incertidumbre.

Nunca se había suscitado tanta expectativa por un film que promete ofender a tanta gente.

Adán, n.° 17, noviembre 1967.

El acento hot

HAY QUIEN SOSTIENE que el jazz (el mejor jazz) debe escucharse con los ojos cerrados, sin mover cabeza ni pies, sin pronunciar exclamaciones intermedias. Esa conducta introvertida genera vibraciones en oyentes selectos, que suelen convertirse en coleccionistas de discos y obtienen sus mejores placeres en la penumbra y en la soledad. Durante una parte de su vida útil, que se aproxima a los dos años, la Porteña Jazz Band sedujo a esos introvertidos con néctares muy especiales y con dos discos LP editados por Trova; hoy muchos saben y dicen que la Porteña es no sólo la mejor orquesta de jazz argentina sino, en su género, una de las mejores orquestas posibles. Pero como los introvertidos son unos pocos, y la Porteña necesita lucirse para vivir, ha proliferado en reiterados conciertos públicos, ocupando los locales de Gotán, el Golf Club, el Teatro San Martín, la sala de Cine Arte y el cine Acassuso, de San Isidro, a veces con docenas y a veces con centenares de

oyentes. Esos conciertos tan públicos ayudan a explayar a los extrovertidos, quienes llevan el ritmo con los pies, ayudan a la batería con tamboriles de cinco o diez dedos, festejan con aplausos un solo para molestar la audición del solo siguiente y prorrumpen en diversas otras manifestaciones de entusiasmo natural. Cerca de ellos, los introvertidos sufren.

Esos ecos de la Porteña culminaron durante una semana de enero, en el repetido show que Bergara Leumann les ambientó en su Botica del Ángel (Lima 670). Once músicos se acomodaron en un palquito reducido y elevado, desde donde desparramaron nuevos arreglos, veterana musicalidad y algunos hallazgos de la inspiración, que no recibe órdenes. Debajo de ellos, Bergara colocó dos bailarinas de charleston, lujosamente vestidas por él mismo, dispuestas a ensayar pasos sobre una tarima ad-hoc. Antes y después de cada pieza, Bergara pronunció explicaciones sobre el jazz, textos ciertos y apócrifos, tontos o graciosos, penetrantes o despistados, que atribuyó variablemente a Torre Nilsson, Marechal, Edward Albee, Chunchuna Villafañe o Niní Marshall. Y además hizo participar al público en el show, mediante caóticas rifas de discos e invitaciones a bailar con las chicas; esto derivó en el lucimiento de algunos anónimos concurrentes y de José Cibrián, que ha ensayado algún charleston en su vida pero que había llegado allí como espectador, quizás como oyente. En uno de los días de esa semana agitada, la presencia de la Porteña se combinó con la de Cacho y Negro Rodríguez Jurado, dos prohombres del jazz en la Argentina, que colaboraron en piano, trompeta y sentidas narraciones verbales. El gran show fue en todo momento una amenaza para introvertidos, gente que se aflige porque un notable solo de Gandini en corneta (en ***Red Hot Pepper Stomp***) coincide justamente con la primera bailarina, con la exclamación y con la distracción. A favor de la Porteña debe señalarse, empero, que la música nunca se rebajó por el show. Los once quieren ser populares pero no acceden todavía a comercializarse.

Fue distinto el show que unos días después se preparó para la grabación. El sello Trova se decidió a editar el tercer LP de la Porteña, con trece piezas de su más reciente repertorio, y quiso aprovechar la experiencia de los anteriores. Dicen que los ensayos reiterados, la disposición de músicos acorde con los diversos micrófonos, la altura del techo y la vigilancia de los técnicos pueden cohibir a músicos espontáneos. Para combatir inhibiciones, Trova organizó en los estudios ION (Hipólito Yrigoyen 2519) un original concierto grabado: es decir, todos los aprontes técnicos en su sitio, pero también un público frente a la orquesta. Y no solamente se reunió entre familiares, amigos y partidarios a 63 personas, apretadamente distribuidas en 56 sillas y 12 mesas del bar cercano, sino que se las animó con cerveza, bebidas refrescantes y frases explicativas. La idea era conseguir lo que alguien llamó un "clima humano", una corriente cálida. Paradojalmente, se pidió al público que hiciera ruido ambiental, aplaudiera y exclamara; esto puede molestar a los introvertidos, pero era, se dijo, la receta ideal para que la orquesta tocara cómoda. La Porteña ensayó sonidos y micrófonos con ***High Society*** y ***Coal Cart Blues***, que no figuraban en el programa a grabar; después rindió versiones impetuosas de ***Brownskin Mamma***, de ***Milenberg Joys***, de ***Clarinet Marmalade***, de ***Livery Stable Blues***. Se escucharon algunos solos memorables, particularmente por Espinosa (saxo alto, clarinete) y por Gandini (corneta). Al término de trece piezas, separadas por un intervalo, habían corrido tres horas de grabación y de aprontes previos e

intermedios. Entonces once músicos escucharon buena parte de lo grabado y comenzaron a lamentar detalles: aquí una nota pifiada, allí una entrada a destiempo, más allá un dúo de clarinetes que salió débil y un dúo de cornetas que carece de la nitidez debida. Eran pequeñas manchas entre muchas excelencias, pero Trova y la Porteña aspiran a la perfección.

Seis días después, la grabación se continuó en dimensiones menores: 11 piezas, 51 personas, ninguna mesa, ninguna cerveza, menos nervios. Una versión notable de ***Cushion Foot Stomp*** fue arruinada por una pifia y recomenzada con menos calor; en otra de ***Wild Cat Blues*** no parecía escucharse la corneta, pero alguien volvió de la sala de control y dictaminó que sonaba fantástica, "como Armstrong con sordina". Al cabo de tres horas hubo que dejar el estudio, comprometido para otros líricos, y en el café de la esquina se realizó la gran asamblea para decidir cuáles serían los cuatro músicos (y no más de cuatro) llamados a dictaminar, en la misma semana, qué versiones se elegirían para el disco definitivo. Todos querían ir, desde luego.

El tercer LP de la Porteña Jazz Band para Trova deberá salir a la venta en marzo de 1968. Quienes han escuchado a la orquesta durante un par de años dicen y hasta escriben que se señala en ellos una evolución. Han pasado de la etapa Morton y Oliver a la etapa Fletcher Henderson, es decir, a las modalidades de la gran orquesta negra cercana a 1930, con abundancia de arreglos, curiosas combinaciones instrumentales, pensados contracantos. El jazz sobrevive a esos aprontes, primero porque se conserva un margen de espontaneidad en los solos, después porque los arreglos de la Porteña no están calcados sino que son propios, originales, ricos en musicalidad, con algunas audacias ocasionales. Cuando el disco sale completo, los introvertidos recuperan sus indescriptibles placeres secretos[15].

Adán, n.° 21, marzo 1968.

Psexoanálisis

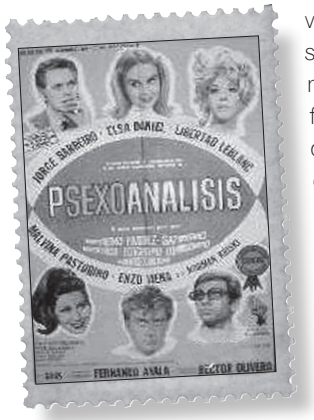
(Argentina-1968) dir. Héctor Olivera.

SIGMUND FREUD recibe al principio el homenaje de una dedicatoria por su "valiosa y desinteresada colaboración", sin la cual no se habría podido hacer el film. El psicoanálisis está en auge en Buenos Aires como en otras ciudades, y ya que el sexo suele explicar buena parte de la conducta de sus pacientes, la comedia se dirige plenamente a lo que con toda justeza llama "psexoanálisis". Los casos que llegan al consultorio del presunto analista Sigmundo (Norman Briski) para el denominado "análisis de grupo" comprenden tartamudos con complejos de Edipo, tímidos que esconden poderosas lujurias, mujeres frígidas y hasta vampiresas ansiosas de encontrar a un hombre que realmente se les resista. La farsa se apoya en la exageración de esos y otros casos hasta el deliberado ridículo; también los prolonga hasta las relaciones sexuales, ocasionalmente terapéuticas entre esos pacientes, sus cónyuges,

[15] H.A.T. escribió otras veces sobre la Porteña Jazz Band. Ver págs. 121 y 853.

sus amantes y el psicoanalista mismo. Esa multiplicidad convierte al argumento en un muestrario de situaciones, perdiendo la línea inicial en más de un sentido.

El evidente objetivo es dar pie para una andanada de bromas, que surgen, con gusto variable, a través de todo el film. Las de más altura aspiran a una intención satírica sobre el ambiente: los psicoanalistas son pacientes de sus colegas, cobran honorarios elevados y utilizan una jerga peculiar, tan contagiosa que ya se ha integrado en algunas zonas del lenguaje porteño. Los pacientes, a su vez, constituyen un blanco fácil y aparecen mostrados en sus instancias más ridículas, con todas las limitaciones y manías de los neuróticos insoportables. Las bromas del film no se reducen, sin embargo a chistes verbales. Aunque las sesiones de psicoanálisis de grupo están planteadas en términos teatrales, mediante diálogos de gente sentada, los realizadores han compensado esa quietud con una enorme fantasía para describir otras zonas del tema. Cada vez que corresponde informar sobre pesadillas, recuerdos o imaginaciones de los personajes, el film se inunda de escenarios delirantes, trucos fotográficos, juegos de color y de sepia, leyendas intercaladas y otros recursos de fértil inventiva. De allí y del ingenio de algunas situaciones, derivan abundantes carcajadas.



Psexoanálisis documenta el debut de Héctor Olivera como director cinematográfico y revela en él a un hombre inquieto por experimentar con fórmulas narrativas. Durante los diez años previos, Olivera había sido productor junto a su socio, el director Fernando Ayala, quien es productor a su vez de este film. Ambos siguen ahora su reciente tendencia a programar producciones de abierto comercialismo, en contraste con la actitud de tema serio e intención crítica que había mostrado en **El jefe** (1958) y en **Paula cautiva** (1963). De hecho, todo el plan de **Psexoanálisis** exhibe un olfato comercial similar al de **Hotel alojamiento** (1966) de los mismos autores. Acá hay temas de moda, abundantes referencias sexuales, figuras populares como Norman Briski, Libertad Leblanc, Jorge Barreiro, Elsa Daniel, esta última en su más reciente y chillón personaje televisivo. Hasta en la escenografía se advierte la intención oportunista de explotar el arte "pop", dar juego libre a la imaginación decorativa de Oscar Lagomarsino, agregar a los promovidos Edgardo Giménez y Dalila Puzzovio como inventores de pesadillas muy especiales.

El resultado cinematográfico es muy divertido para mayores de 18 años y muy prohibido para anhelantes menores. Con el tiempo, el film podrá constituir un documento de su época, un inventario de lo que un sector de Buenos Aires, hacia 1968, pudo considerar lindo, interesante, prestigioso y hasta artístico. También puede servir como ejemplo sobre el cine que había que hacer en la Argentina, hacia la misma época, para fabricar dinero.

Panorama, 25 de junio 1968.

Viaje de un largo día hacia la noche

(*Long Day's Journey into Night*, EUA-1962) dir. Sidney Lumet.

EUGENE O'NEILL la llamó "una obra de viejas tristezas, escrita con lágrimas y con sangre"; otros supieron que el texto era un retrato del mismo autor, de su hermano mayor, de su padre y de su madre. La pieza había sido terminada en 1941, pero O'Neill prohibió que fuera representada hasta después de su muerte. En 1953 falleció el autor; en 1956 Broadway conoció la primera versión; en 1962 se realizó esta traslación al cine, que habría de obtener para sus cuatro intérpretes un insólito premio conjunto en el Festival de Cannes. El film llega a Buenos Aires con seis años de retraso y con media hora menos de duración. Y para un espectador cinematográfico ofrece el notable inconveniente de que su única sustancia es el diálogo, sin otra acción que el movimiento de cuatro personajes en la casa familiar, sin otra sorpresa que la paulatina revelación de lo que ellos descubren sobre sí mismos. En un solo día de 1912 (O'Neill se presenta a sí mismo como un joven de 23 años), los cuatro se aman, se insultan, se cubren de reproches, se perdonan, vuelven a odiarse y finalmente se toleran, hasta un final que sugiere que, a la mañana siguiente, todo volverá a comenzar.

Lo que esos personajes revelan es la múltiple tragedia familiar: el padre es un actor desprestigiado, que ahora se vuelca al recuerdo de viejas glorias y a la incontenible avaricia; la madre quedó frustrada en sus dos vocaciones de monja y de pianista, por lo que sobrelleva el presente con morfina, envuelta en nostalgias y en relámpagos de insanía; el hijo mayor es un alcohólico agresivo; el menor un tuberculoso que ya ha sufrido fracasos. Desde un comienzo apacible, la obra progresa hasta el infierno de la frustración y de la múltiple agonía; en perspectiva, parece notable que O'Neill haya sabido guiar las diversas situaciones con un diálogo natural, a veces poético, que no cae en la inflación retórica.

El director Sidney Lumet respetó minuciosamente el texto de origen, que no aparece adaptado sino transcrito, y llevó su fidelidad hasta un rodaje cronológico de escenas, sin otro aporte cinematográfico que el manejo de primeros planos y de algunos recorridos de cámara. El resultado no es cine, pero tampoco quiere serlo. Es, en cambio, un registro notable de interpretaciones mayores. La historia del teatro y del cine deberá conservar el fragmento en que Katharine Hepburn monologa sobre su juventud, sus ilusiones, su descubrimiento del amor; también deberá conservar el otro gran monólogo de Ralph Richardson sobre las miserias de su infancia. La labor de ambos, la de Jason Robards como hermano mayor, y en inferior nivel la de Dean Stockwell como hermano menor, son el crédito principal del film, la justificación de que el cine albergue con tanta literalidad una obra teatral, en un homenaje a uno de los eminentes dramaturgos del siglo.

Panorama, 2 de julio 1968.

Los animales

(*Les animaux*, Francia-1963) dir. Frédéric Rossif.

CASI TODA LA FAUNA figura en este documental, con la posible excepción de perros, gatos, moscas, cucarachas y otros organismos de conocida circulación doméstica. La idea es mostrar mundos menos difundidos y así el film comienza por una alusión a la nebulosa inicial, muestra por medio del microscopio a los elementales protozoarios y después prosigue por organismos submarinos, peces, batracios y reptiles. Saltea, inevitablemente, algunas zonas en la escala de la evolución, en parte por la escasa disponibilidad actual de dinosaurios. Pero, en general, traza adecuadamente los lineamientos del orden zoológico. A cierta altura deja la evolución de lado y no tiene otra opción que acumular capítulos similares, dedicando fragmentos a víboras, leones, águilas, monos, tigres, gacelas. Lo que parecía ordenado con criterio desarrollista se convierte sin remedio en un catálogo.

Eso no disminuye el interés. Las imágenes suelen ser dinámicas y vivas, captando a los animales en su vida de relación, la búsqueda del alimento, los peces grandes que comen a los chicos, la época del celo, los muchos combates entre especies distintas, separadas por alguna antigua enemistad. Así se obtienen secuencias de relieve, como la del águila que otros pájaros espantan en pleno vuelo, o la del zorro que se finge muerto para atrapar a cuervos cercanos. El capítulo de los monos incluye algunos ejemplares exóticos y brilla cuando uno de ellos se desorienta perdidamente ante un espejo de mano, cuya imagen intenta atrapar.

El film fue rodado en África, en Borneo, en Australia, en el Ártico, en selvas de todo el mundo. Cabe sospechar que parte de su material pertenece a documentales húngaros de los eminentes Kollányi y Homoki Nagy, cuya colaboración se agradece al final. Otras partes testimonian la sabiduría cinematográfica de Frédéric Rossif (el célebre recopilador de **Morir en Madrid**), un experto en montaje, cuya especialidad aquí es acelerar o retardar las velocidades de cámaras; casi siempre obtiene curiosos efectos de ritmo, como un organizado ballet. Con material ya muy frecuentado por abundantes documentales de Disney, de Arne Sucksdorff y de otros especialistas, el realizador obtiene un resultado cautivante.

Panorama, 9 de julio 1968.

El hombre que vino a preocupar

¿Sabes quién viene a cenar?

(*Guess Who's Coming to Dinner*, EUA-1967) dir. Stanley Kramer.

"SUS IDEAS LIBERALES están muy bien, pero ¿le gustaría que su hija se casara con un negro?" La pregunta integra frecuentes discusiones sobre racismo; ahora aparece en cine gracias a la audacia del director y productor Stanley Kramer, un especialista en temas espinosos. Hábilmente presenta este drama envuelto en una divertida comedia, y aunque el cine independiente americano trató ya el caso de matrimonios similares (por ejemplo **One Potato**, **Two Potato**, 1964, premiada en Cannes) ningún precedente puede aspirar a la difusión de este film en color, ingenioso de situación y diálogo, con un elenco de categoría que incluye la novena actuación conjunta de Katharine Hepburn y Spencer Tracy.

La primera habilidad de Kramer y de su libretista William Rose fue eliminar objeciones laterales a la pareja en cuestión. La novia (Katharine Houghton) es no sólo una muchacha inteligente y culta sino también una de las más encantadoras que hayan nacido en Estados Unidos entre 1940-50. El novio (Sidney Poitier) es un médico preocupado por sus semejantes, con una brillante carrera en su pasado y otra en su futuro. Ambos quieren conseguir para su boda la aprobación de sus respectivas familias, en una sola tarde, antes de un viaje imprescindible al exterior. Allí aparece la segunda habilidad del relato, que concentra en pocas horas el proceso de desconcierto, rechazo y aceptación, no sólo en los padres de ella (Tracy, Hepburn) –matrimonio liberal que ahora se ve enfrentado con sus propios principios– sino también en los padres del novio (Roy E. Glenn, Beah Richards) esforzada pareja negra que se ve dividida en la emergencia. Los seis personajes, más un sacerdote católico y una pintoresca cocinera negra que formula graves objeciones ("los derechos civiles están muy bien pero esto es otra cosa") se enfrentan sucesivamente en esas pocas horas. Negros y blancos tienen reservas sobre el proyectado matrimonio. En el fondo, los personajes polemizan contra su diverso público y le obligan a pensar.

Desde el momento en que la pareja se acerca lentamente al espectador a través de los títulos iniciales, hasta el episodio revelador en que Tracy llega a probar un helado de sabor distinto al habitual (y descubre que le gusta), el film acumula detalles significativos, sondea en gestos y en pausas, explora cambiantes posiciones mentales de sus personajes. Así podrá pasar a la historia como el primer intento de Hollywood por profundizar en los resortes psicológicos del racismo (sin violencia exterior, sin crueldad, sin declamaciones principistas), lo que puede explicar el reciente Oscar al libreto de William Rose. Pero también será justo recordarlo por su torneo interpretativo de primera línea. En otro film, estas labores de Sidney Poitier y de la debutante Katharine Houghton (sobrina y discípula de Katharine Hepburn en la vida real) habrían concentrado elogios de todo espectador y crítico. En éste, ambos aparecen oscurecidos por sus mayores. En su última labor para el cine, Spencer Tracy rindió su

versión más depurada del hombre inteligente, abrumado y emotivo que tantas veces supo hacer. Pero sobre todo es Katharine Hepburn quien se luce, desde la emoción silenciosa que sabe impartir con una lágrima y un temblor de mentón, hasta el monólogo decidido con que despide a una empleada cuando la ve llena de prejuicios ante la boda en cuestión. Por esta labor, la actriz obtuvo su segundo Oscar, 34 años después del primero (**Gloria de un día**, dir. Lowell Sherman-1933) en lo que debe ser registrado como un record excepcional. El film se merecía tales intérpretes.

Panorama, 9 de julio 1968.

Una exasperada alegoría brasileña

Dios y el Diablo en la tierra del sol

(*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Brasil-1964) dir. Glauber Rocha.

ESTE FUE EN LOS últimos cuatro años un título esencial en el *cinema novo* brasileño y objeto de especial veneración para la crítica que lo admiró en el Festival de Cannes (1964) y luego en otras muestras internacionales. Es fácil entender tales elogios porque el film progresa desde su enfoque documental del principio hasta una alegoría social y religiosa, que se expide en términos de enorme crueldad. Para la crítica, esa fuerza primitiva es una virtud esencial.

El planteo básico es el de la pobreza y la injusticia social en las inmensas planicies del nordeste brasileño. De allí huyen el campesino Manuel y su mujer Rosa, tras un incidente policial. En un segundo y más extenso capítulo, ambos adhieren a las filas de Sebastián, líder seudorreligioso que oficia misas negras, formula enormes promesas de reivindicación, enuncia delirantes profecías y es combatido por la Iglesia; después de presenciar un inútil sacrificio de sangre inocente y de cometer un crimen, Manuel y Rosa huyen de ese mundo. En la tercera zona del tema, aparecen afiliados a Corisco, un *cangaçeiro* espectacular y jactancioso, que también quiere vengar injusticias con sangre inocente; tras la rebelión y otra matanza, la pareja central vuelve a huir con destino incierto. A estos personajes se agrega la figura tan real como simbólica de un criminal a sueldo que se llama significativamente Antonio das Mortes, cuya misión es ejecutar tanto a Sebastián como a Corisco, por cuenta simultánea del gobierno y de la Iglesia.

La alegoría identifica en Sebastián y en Corisco a torcidas imágenes de Dios y del Diablo, como las puede sentir y sufrir un campesino primitivo del nordeste brasileño. Bajo ella corre una anotación sociológica de datos ambientales, al punto de que existen referencias históricas precisas para apoyar la anécdota y sus personajes. Pero el estilo elegido por el autor y director Glauber Rocha es deliberadamente el de la tragedia: depura el tema llevándolo a grandes escenas capitales, volcadas con violencia, gritos, retorcimientos corporales, monólogos enfáticos, sangre. Y entre ellas no incluye prácticamente ninguna escena de enlace o transición, porque Rocha declina todo contacto con el naturalismo dramático y hasta con la sutileza. En cierto sentido su modelo es el cine clásico de Eisenstein, con sus figuras recortadas sobre el cielo, sus secuencias de montaje rápido y hasta una matanza que trae ecos del Potemkin. Pero por otro lado Rocha procura distanciarse de su tema: lo ve como una leyenda o combinación de leyendas, le imprime un acento épico, lo comenta con canciones en banda sonora a cargo de un pintoresco juglar ciego o con música de Heitor Villa-Lobos, que le aporta un clima fantástico, a veces poético.

El resultado es un film valioso, enérgico, exasperado y necesariamente imperfecto. Habría mejorado un poco más de ilación entre sus secuencias, alguna motivación que enriquezca varias de ellas y un poco menos de literatura en los monólogos. Pero desde luego no se debe pedir esmero profesional a un apasionado director brasileño de 25 años.

Panorama, 23 de julio 1968.

Realizador rebelde

Glauber Rocha

GLAUBER ROCHA estuvo cinco días en Buenos Aires, como parte de la promoción local al estreno de su film **Dios y el Diablo en la tierra del sol**. Varios periodistas salieron a su encuentro, para conocer mejor los pormenores del movimiento *cinema novo* de Brasil, que ha suscitado tanta atención en Europa y tan escasa en las carteleras argentinas. Descubrieron en Rocha a un hombre joven (nacido en Bahia, 1939), que lleva ya diez años cerca del cine, primero como crítico, luego como director de films cortos y, desde 1961, de films largos. Después del ahora estrenado realizó **Terra em transe** (1967).

Las posiciones de Rocha son de marcada independencia personal:

Admiraciones: Jean-Luc Godard, por su revolución individual, y Luis Buñuel, "por todo lo que expresa, incluso sin importarle el cine".

Crítica: "Sólo es válida en la integración nacional. Si no sirve para descubrir e impulsar un cine propio, no sirve para nada".

Europa: Desprecia su "decadencia".

Estética: "No creo en una estética a priori; surge del estilo de cada pueblo".

Política: "Del marxismo me interesa su ética; no creo en fórmulas; cada país hará su propia revolución".

Brasil: "El retroceso político no alteró el desarrollo de la cultura; seguimos ganando batallas y contra la censura no hemos perdido una".

Industria: “Es la desgracia del cine: en Brasil le oponemos producción y distribución independientes”.

Cine argentino: Observó un saldo positivo: le interesan **Pajarito Gómez** (Kuhn, 1965) y **Los inundados** (Birri, 1961), pero sobre todo lo que llamó “la visión totalizadora” de **Martín Fierro** (Torre Nilsson, 1968). Incluye a Torre Nilsson en su lista personal de grandes directores mundiales.

Costos: Hizo **Dios y el Diablo** por la cifra ínfima de doce mil dólares, mediante colaboración de amigos en equipo y elenco.

Panorama, 23 de julio 1968.

Una violenta alegoría japonesa

Onibaba, el mito del sexo

(***Onibaba***, Japón-1964) dir. Kaneto Shindo.

UN CLIMA GENERAL de ferocidad surge de esta tragedia japonesa, ubicada durante las muchas y misteriosas guerras medievales que tanto han alimentado el cine de ese país. Dos mujeres (suegra y nuera) viven solitarias entre cañaverales dedicadas al crimen y al pillaje contra los soldados heridos que la guerra les acerca. Entre ambas se instala un vecino, tan inescrupuloso como ellas, que pronto se convierte en amante de la mujer joven. Desde allí, la mujer mayor emprende una campaña de celos, despecho, terror y muerte, procurando impedir los encuentros de esa pareja.

La crueldad caracteriza a cada uno de los incidentes en este peculiar triángulo. Una primera secuencia, que parece arrancada de los más violentos films de Kurosawa, sacude alternadamente las imágenes de dos soldados heridos que huyen a pie, otros dos que los persiguen a caballo, los cañaverales que se agitan con el viento y ocultan a unos y otros, las dos mujeres que persiguen su presa; no hay una palabra que explique esa briosa acción, bastante enigmática en su momento. En secuencias posteriores surgen otros pillajes, varias peleas, la aparición de un fantasmal samurai y hasta de un demonio especialmente confeccionado, para hilvanar una continua cadena de terror, en la que hasta los actos sexuales de la pareja aparecen contagiados de la idea del crimen.

Semejante violencia no se limita sin embargo a obtener la truculencia y el terror. Bajo la ferocidad exterior se impone una sensación de magia primitiva, una reducción de la vida humana a términos elementales de alimentación, sexo y supervivencia del más apto, con el agregado de terrores igualmente primitivos sobre el pecado, el castigo, la divinidad y lo diabólico. Si algo falta en esa composición es una grandeza poética, una expresión más amplia de la vida humana fuera de tales crisis elementales. Es deliberado que la acción se ubique en una época pretérita y en un ambiente desolado, porque ciertamente no serviría como metáfora de los más refinados terrores de la vida moderna.

Con el límite de esa buscada grandilocuencia, la realización de Kaneto Shindo se permite en cambio todas las sutilezas formales del mejor cine japonés: una interpretación exasperada y vigorosa, un abundante virtuosismo en cámara y montaje, el sabio uso de la lluvia, las plantas, las sombras y, sobre todo, de un pozo enorme que alberga los sucesivos cadáveres y que es, desde la invocación inicial, un símbolo de las oscuras profundidades del tema.

Panorama, 20 de agosto 1968.

Libro mayor en edición de bolsillo

Ulises

(***Ulysses***, Gran Bretaña / EUA-1967) dir. Joseph Strick.

UN FILM ADAPTADO de una gran novela suele ser un distinguido fracaso. Quien ignore por completo el ***Ulysses*** de James Joyce (1922) quedará muy desconcertado por esta versión cinematográfica, condenada a no poder trasladar lo esencial del texto. No sabrá, por ejemplo, que el título no corresponde exactamente a ninguno de sus personajes, sino al protagonista de la ***Odisea*** de Homero, transmutado en la novela con diversos paralelos y específicamente en el dibujo de sus personajes centrales Leopold Bloom (Ulises), su mujer Molly Bloom (Penélope) y el poeta Stephen Dedalus (Telémaco). Ignorará que el primero de esos tres supone una elaborada alusión al mito del Judío Errante. Contemplará la reducida acción del film como una serie inconexa de episodios en la vida de esos personajes, durante 24 horas, mientras que en la novela de Joyce, según escribiera uno de sus más distinguidos analistas, “apenas hay un incidente, por trivial que parezca, que no sea mencionado abierta o simbólicamente varias veces; uno debe leer con mucha atención para reconocer una alusión fragmentaria a algo ocurrido”.

Lo que el film traslada es una parte mayor de la anécdota externa. Desde la mañana a la noche de un 16 de junio (que Joyce ubicó en 1904 y el film en el Dublin moderno), se ve a Stephen preocupado por el recuerdo de su madre muerta y luego lanzado a una meditación durante un paseo en la playa, dos discusiones con amigos, una frustrada noche en el burdel. Paralelamente, el judío Leopold Bloom concurre a un funeral, discute de racismo en una taberna, visita a una amiga en la Maternidad, protagoniza una ruidosa reunión en aquel mismo burdel y sólo allí traba amistad con Stephen, a quien lleva a su casa. Mientras tanto, Molly Bloom se ha quedado en su cuarto, recibe a un amigo, comete otro de sus reiterados adulterios. El film termina con un larguísimo monólogo en el que Molly recuerda, imagina, desea, calcula o lamenta los más variados temas que puedan atravesar una mente femenina. Esos 25 minutos de palabras incesantes abrevian el último capítulo de la novela, aunque ciertamente no se ahorran las numerosas reflexiones sobre temas

sexuales que escandalizaron ya a muchos lectores durante 45 años. En el Festival de Cannes (1967) se produjo ya con esa secuencia un sonado incidente de censura, cuando se pretendió suprimir subtítulos.

Bajo los episodios exteriores corren situaciones dramáticas, preocupaciones y pesadillas: para Stephen, la educación jesuítica, la madre muerta, el fracaso como poeta; para Leopold y Molly Bloom la muerte del hijo, la insatisfacción sexual, el fracaso del amor. De hecho, esta vorágine de ideas y sensaciones importa en el tema mucho más que todo episodio exterior: el film se asoma a ese mundo cuando vierte en imágenes, por ejemplo, las pesadillas de Leopold en el burdel, donde se ve convertido sucesivamente en rey, enfermo, obispo, intendente y hasta madre.

Pero esa secuencia sugiere apenas una sombra de lo que Joyce dijo con palabras intraducibles a imágenes, y así demuestra la inevitable pobreza de querer transformar aquel océano en este vacilante arroyo. Hay demostraciones más abundantes. Confiar a la banda sonora una transcripción literal de algunas reflexiones (Stephen en la playa, Molly en su cama), mientras las imágenes se muestran apenas descriptivas o triviales, supone hacer cine literario en la peor acepción del término. Y contar la naciente amistad de Stephen y Leopold con un diálogo de pregunta y respuesta, dicho en off por un imaginario autor que se acerca al micrófono, supone trasladar sin creación cinematográfica la prosa de Joyce.

Hay chispazos de talento en la fotografía, en la excelente interpretación y en muchos momentos de dirección. Pero **Ulises** era ya una empresa condenada de antemano: sus espectadores más enterados se mostrarán descontentos con que una obra mayor sea abreviada a esta edición de bolsillo, mientras otro público menos informado, menos preocupado por antecedentes literarios, objetará un film que se expide en frondosos monólogos y que narrativamente se acerca a la incoherencia.

Panorama, 20 de agosto 1968.

Poesía y acción entre los hombres

Los aventureros

(*Les Aventuriers*, Francia / Italia-1967) dir. Robert Enrico.

EN DOS PLANOS distintos se juega el interés de este original film francés. En lo exterior, presenta un desborde de acción física cuya variedad se ve pocas veces porque estos dos amigos (Lino Ventura y Alain Delon) que carecen de familia y se quieren como hermanos, están contagiados por el microbio de la aventura, cualquiera sea ella. Sus proezas (o cuando menos el intento de realizarlas) incluyen pasar un pequeño avión bajo el Arco de Triunfo, inventar el automóvil a chorro, rescatar del fondo de la costa africana los tesoros que llevaba un avión hundido en el océano, ocupar una fortaleza en un islote atlántico. Estos capítulos, debidamente enriquecidos con sus pormenores, villanos y dificultades, integran un espléndido film de aventuras, realizado con despliegue de espectáculo, de color y de técnica.

Hay un plano interior más sutil. La amistad de estos dos hombres y su solidaridad ante el peligro se ponen de manifiesto en una forma viril y lacónica, que no necesita explicación alguna y que puede ser expresada de pronto con una sola mirada. Es significativo que ambos sepan compartir así sus aventuras con una muchacha animosa (Joanna Shimkus), a la que tratan como una camarada más. Entre un episodio y otro, esta peculiar relación de los tres personajes se sugiere sin palabras, en imágenes elocuentes apenas comentadas por una tonada discreta y poética, a cargo de un silbido y de un piano. En la mejor secuencia del film, que describe una ceremonia fúnebre en alta mar, los ritos son detallados con precisión y sin aclaraciones. La poesía surge de las silenciosas imágenes. Hace 25 años John Ford fue el maestro de ese estilo.

El tema de la amistad entre hombres pertenece al mejor repertorio del escritor José Giovanni, un novelista que escribió sobre el hampa y en quien se basó Jacques Becker para el último y mejor film de su carrera (**El boquete**, 1960). El director de ese tema es ahora Robert Enrico, un joven francés que debuta en el largometraje y que promete realizar brillante carrera.

Panorama, 27 de agosto 1968.

Agresividad, alegría y sexo

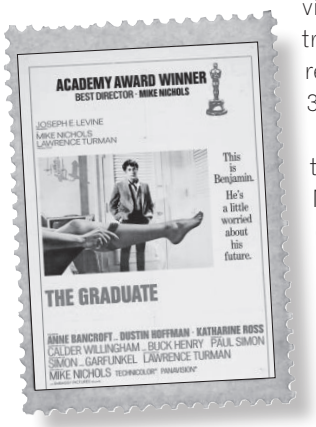
El graduado

(*The Graduate*, EUA-1967) dir. Mike Nichols.

LOS PRIMEROS DIEZ minutos prometen una sátira contra la burguesía americana, reunida en fiestas de lujo para dar la bienvenida a este graduado que regresa de sus estudios (Dustin Hoffman) y sólo preocupada por sugerirle nuevas carreras, empleos industriales, un lugar en su estructura social. En pequeñas anotaciones incidentales el film marca con humor la rebeldía del protagonista ante esa presión, que lo lleva a retraerse en silenciosa discrepancia con el mundo de sus mayores. Lo que ocurre después parece un desvío de la línea satírica. El personaje habrá de afrontar su primera y prolongada experiencia sexual con una mujer mayor, amiga de la familia, que lo seduce con cínica sapiencia (Anne Bancroft) y de inmediato su primer amor romántico con una joven de su edad (Katharine Ross). Ambas mujeres son madre e hija, circunstancia que complica las relaciones entre ellos y diversos familiares.

Bajo un nudo melodramático, deshecho con un final feliz de evidente artificio, el film sugiere ideas menos convencionales. Apunta, por ejemplo, la hipocresía de sus mayores, insinuando que su vida sexual está envuelta en artificios sociales y

en el decoro aparente de hoteles lujosos. Apunta, también, que el joven estudiante se resiste a entregarse a la generación mayor, aunque simbólicamente se entrega cuando accede a convertirse en amante de una mujer que podría ser su madre. Intenta subrayar, hacia el final, que los jóvenes pueden y deben arreglar su propia vida, saltándose las fórmulas consagradas, incluso el matrimonio. Esos apuntes dan al film un tono de comedia que recuerda las que Hollywood supo hacer en el lustro 1934-39, pero ahora con una mayor carga de crítica social.



Los sentidos de la anécdota no relucen sin embargo tanto como los abundantes toques personales de su director Mike Nichols, un hombre de teatro que ya había brillado en cine cuando debutó con la adaptación de ***¿Quién le teme a Virginia Woolf?***. Parte de su lenguaje se integra con novelerías técnicas, que en última instancia son sólo decorativas: juegos visuales con una pecera, tomas difíciles dentro de una piscina, recorridos de cámara entre obstáculos. Pero otra parte revela mayor eficacia narrativa: abundancia de primeros planos móviles para apoyar el estudio psicológico, pases de tiempo y lugar entre el cuarto de hotel y el dormitorio propio (para insinuar el desconcierto del protagonista tras la seducción), o la concentrada exposición de momentos críticos, como la revelación de la verdad entre ambas mujeres. La interpretación de Anne Bancroft, particularmente en toda la secuencia de la seducción, es otro brillo de este film agresivo, original y mordaz.

Panorama, 27 de agosto 1968.

Jan Lenica en Córdoba

Festival en el que aparece el anti-Walt Disney

UNA "COVER-GIRL" RUBIA, pálida, espigada, finlandesa y luterana, despertó durante cinco días la atención de la capital cordobesa. Era Meria Alamen, que irrumpió en el tercer FICED (Festival Internacional de Cine Experimental y Documental de la Universidad Católica de Córdoba) acompañando al polaco Jan Lenica (42 años, ateo), invitado máximo. La estatuaria Meria fue el casi único matiz mundano de este evento sin estrellas, ufano de severidad. La otra visión retumbante fue dada por las recepcionistas, estudiantes de nivel universitario (católico y estatal) que con minifalda, gracia e inteligencia publicitaron a la mujer argentina.

En Córdoba, Jan Lenica presidió honorariamente el heterogéneo jurado abocado a evaluar películas de corto metraje que, salvo las publicitarias, no pudieron eludir el visado de la censura. En número de 70 esas películas representaron a 23 países, incluido Argentina y exceptuado Canadá; esto último sorprendió por la notoria especialización del National Film Board of Canada. Prevaleció un material precario, frustrado en la frontera que separa lo documental del arte. Empero, quedó demostrado que cinco o diez buenos films reivindican a cualquier festival. El jurado oficial y el de la crítica coincidieron en el premio máximo para **La familia del hombre** (*Rodzina czlowiecza*) de Wladyslaw Slesicki, documental diáfano, de estructura clásica, impacto que Polonia acrecentó con otros cuatro cortos, entre los cuales **Retrato de un caballero** (*Czerwone i czarne*) de Witold Giersz y **Todo es número** (*Wszystko jest liczba*) de Stefan Schabenbeck, sorprendieron tanto como algunos de distinta procedencia: **Juego con piedras** (*Spiel mit Steinen*) de Jan Svankmajer (Austria), **Superman** de Sylvia Dees (EUA), **110 hs.** de Giuseppe Saltini y **Corticella** de Paul Campani (Italia). El pronunciamiento de los críticos difirió en algo básico: no premió ninguna obra nacional y destacó por qué era difícil hacerlo: el reglamento de la competencia exige que los films no hayan sido exhibidos en Argentina y que de los premiados la copia pasará a ser propiedad del festival. Por ahora, el corto metraje argentino es pobre y no resiste esa imposición; además, no merece una discriminación que lo descoloca para competir.

Nueve exhibiciones tuvieron el complemento de reuniones de estudio donde Lenica, el realizador argentino Julio Rosso y el desaprensivo historiador belga Charles Ford (que confesó integrar el comité de censura en Francia) fueron eje de teorizaciones obvias para especialistas y útiles para no iniciados. Una nota de jerarquía resultó la exposición de dibujos del maestro soviético Sergei Eisenstein sobre su film **Iván el Terrible**.

UN CREADOR. Pero el capítulo destacado del festival se llamó Jan Lenica, especie de anti-Disney, proclive al absurdo. Conversando con ***Panorama***, no rehuyó el paralelo que sus films sugieren, aunque estimó que el parentesco con Kafka o Ionesco es más de atmósfera que de estímulos conscientes. Recordó que su iniciación periodística en el dibujo determinó el ingreso a una forma de cine "que permite abreviar un equipo y ser creador total". Su prestigio proviene del corto (motivo de la extraordinaria retrospectiva Lenica del festival, que incluyó **Rinocerontes** y **Monsieur Tete**, dos obras maestras) y ya aborda el largo: en octubre terminará **Adán 2**, también filmada en la paciente técnica del dibujo, los recortes y los objetos animados. Admitió ser resultante de un estallido individualista en el mundo socialista. Simultáneamente rehuyó hablar de política y lo justificó "en razones técnicas o de producción" al trabajar siempre en Polonia. Impresionaron, en definitiva, su anarquía e independencia. Católicos pre y posconciliares, ideólogos, críticos, recogieron de él la misma impresión de espontaneidad. No debe extrañar, que fuera el meridiano de un festival circunspecto y desprejuiciado: su claro sello católico no impide que los países de más allá de la cortina de hierro lo aprovechen cinematográfica y diplomáticamente.

Hasta en el juicio de algunos de sus organizadores, el festival cordobés necesita, además, mayor agilidad y amplitud en las relaciones públicas para que su imagen sea más contundente, sus sesiones estén más pobladas de público joven y polémico, su innegable dimensión cultural se extienda y afiance.

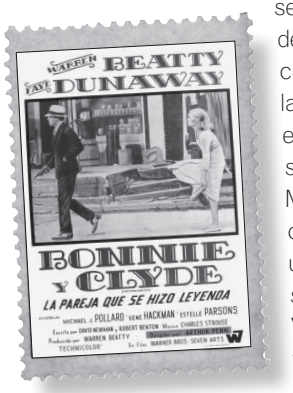
Panorama, 27 de agosto 1968.

Bonnie and Clyde

(EUA-1967) dir. Arthur Penn

EL ASUNTO ES HISTÓRICO y los personajes son reales. Durante 1931-34, Bonnie Parker y Clyde Barrow se hicieron famosos como delincuentes, sin otro mérito adicional que el de su audacia. Salieron de la nada, asaltaron comercios y Bancos, se asociaron con familiares y desconocidos, fugaron de un lado a otro en automóviles robados, tuvieron bajas en diversos encuentros con la autoridad. En mayo 1934 les tendieron una celada y fueron acribillados a balazos en Arcadia, Louisiana. No podían tener otro final: la misma índole de su delito les obligaba a una migración continua y les impedía disfrutar del dinero obtenido en los asaltos. Una vez comenzada, esa carrera sólo podía terminar en la muerte repentina.

No es probable que Bonnie & Clyde hayan sido influenciados por el cine policial de los siete años previos a su fama, aunque a los moralistas de hoy les gusta pensar que, a la inversa, el cine que se realice sobre ellos puede suponer una perversa influencia. Mucho más probable parece que hayan sido impulsados, como tantos otros delincuentes de su época, por el nihilismo de la catástrofe económica de 1929, por la depresión subsiguiente y por años de desempleo y desorientación que el presidente Roosevelt fue llamado a corregir. Esa constancia de época aflora como el dato sobresaliente del film: afiches de Roosevelt en las calles, los automóviles que estuvieron de moda, la anotación de vestuarios. En una secuencia inicial aparece una familia granjera, desposeída por los Bancos, y se hace momentáneamente solidaria de los asaltantes, compartiendo deportivamente los balazos contra el letrero de propiedad que el Banco ha colocado en la finca ahora abandonada; esos granjeros son de la misma estirpe que los muchos otros que John Steinbeck trasladó a su novela ***Viñas de ira*** y luego John Ford al film homónimo. Más graciosamente, el detalle de época surge en datos incidentales del film: una canción de Rudy Vallee en la radio, un asalto decorado con otra canción por Eddie Cantor, una secuencia jugada entre los protagonistas donde se proyecta **Vampiresas 1933**. Hasta el empeño por tomarse recíprocas fotografías es un dato significativo de aquellos años.



Para contar esa historia y describir esa época, Arthur Penn y su equipo han utilizado un procedimiento casi lineal, que no retrocede jamás en la narración y que cancela toda necesidad de explicaciones.

Para muchos espectadores (como elogio o como objeción) éste es un film policial: una historia sobre una pareja asaltante, desde el comienzo de su actividad hasta la muerte sorpresiva. Pero aunque la violencia inunda al film y se constituye en su mejor ingrediente, la violencia no lo es todo. Una dosis de humor se alterna con ella, en una combinación agridulce: las bromas que se cambian los cinco compinches, el Banco arruinado que ya no importa robar, la pareja de novios que se ve secuestrada por la pandilla y que sustituye su terror inicial por una corriente de simpatía, mientras se intercambian chistes de ocasión. El humor llega al estilo cinematográfico cuando un automóvil que se aleja de un asalto es comentado por rítmica música de banjos, como si se tratara de un paso de comedia. Y en ocasiones el humor deja su lugar a una poderosa melancolía, cuando Bonnie consigue reunirse en lugar descampado con su madre y otros familiares, procurando un intervalo emotivo al fragor de fugas y tiroteos.

Ese estilo narrativo, que mejora la anécdota policial con acotaciones risueñas o dramáticas, siempre pertinentes, diferencia a **Bonnie & Clyde** de tantas otras historias similares del cine, sin pretender alegatos de acusación o defensa de los delincuentes. Críticos extranjeros han rastreado precedentes del asunto: encontraron **Sólo vivimos una vez** (*You Only Live Once*, 1937) de Fritz Lang, con Henry Fonda y Sylvia Sidney, sin advertir sus diferencias enormes de asunto; encontraron **La tigresa de Texas** (*The Bonnie Parker Story*, 1958) de William Whitney, con Dorothy Provine y Jack Hogan, sin anotar que, aparte de otras diferencias argumentales sobre el caso histórico, no hay en ese film un estilo que admirar. Nadie parece haber señalado **Vivir para matar** (*Gun Crazy | Deadly Is the Female*, 1949) de Joseph H. Lewis, un film violento, ocasionalmente poético, que no fue apreciado en su momento y del que hoy quedan escasos rastros. Porque más que los precedentes anecdóticos, que en definitiva no importan en un género tan poblado de ejemplos como es el cine policial americano, interesa que un film tenga penetración en la psicología de sus personajes, ubique los móviles de su conducta, narre ésta con la coherencia, la intensidad y la verosimilitud de los modelos que lo precedieron. Con habilidad ejemplar, el film establece en los cinco minutos iniciales a sus dos protagonistas, a su atracción y al desvío delictuoso del que luego no se podrán apartar. Esa concisión para lograr datos básicos es virtud que sigue engalanando después el film: con unas poquísimas líneas de diálogo, algunos datos precisos y una anotación de otros detalles visuales, se marcan rápidamente la incorporación de C. W. Moss como tercer miembro de la banda, o la creciente antipatía que surge entre las dos mujeres, o la preparación de la emboscada final. Una secuencia particular ilustra, como pequeño gran momento, las mejores virtudes estilísticas. En el refugio al que llegan tras una enorme batida, Bonnie recita a Clyde el poema que está componiendo: un poema sobre ellos mismos, como una canción de gesta, que Clyde cree debe publicarse en un diario. Y mientras se escucha el recitado, la imagen deja suceder los datos visuales necesarios: la pareja bajo la lluvia, el poema impreso en el diario, un sheriff que lo lee, luego la pareja que otra vez lee el poema, ahora en un escenario soleado. Con maravillosa brevedad, el film ilustra allí la toma de conciencia de los protagonistas, su fama como hecho admitido, la persecución que comenzará nuevamente, la paz momentánea que todavía disfrutan esos perseguidos.

Casi todo lo que narra el film es histórico, hasta los detalles de la emboscada final. Pero algunas diferencias resultan significativas. Ante todo, Bonnie dejó a un marido (que el film omite) para reunirse con Clyde; era seguramente una mujer de enorme sensualidad, que usufructuaba a dos o más amantes simultáneos. Es casi seguro que Clyde era homosexual; el film lo disminuye a la categoría de impotente ocasional y hasta lo cura de ello en las últimas escenas, un dato que difícilmente puede haber surgido de ninguna crónica histórica. Hay otras simplificaciones en personajes secundarios: C. W. Moss unifica con un solo nombre a dos distintos asistentes de la pareja central; el sheriff es también una concentración de varios funcionarios que persiguieron a esos delincuentes. Y falta, sobre todo, una noción más clara de la culpabilidad de Bonnie & Clyde: están los crímenes que cometen al huir de emboscadas, pero no están sus crímenes gratuitos; están los robos a los Bancos, que son impersonales, pero no los robos a particulares indefensos, que serían hechos menos simpáticos. Como señaló agudamente un crítico inglés, el film parece creado en función de la idea que Bonnie & Clyde tenían de sí mismos. Son presentados como luchadores que salen a la acción en medio de la inactividad ajena, cuando una sociedad se paralizaba por la depresión económica; son también héroes dispuestos a corregir alguna injusticia social, como lo apunta su rivalidad inicial con los Bancos villanos. Ese enfoque particular, que convierte a ambos delincuentes en versiones modernas de Robin Hood, está sugerido más íntimamente en datos personalizados: las fotografías que se toman entre sí y que inician el film, el poema en que se ensalzan, la antipatía repentina por alguien que admite ocuparse de pompas fúnebres. Como se creen formidables e inmortales, no pueden tolerar la idea de la muerte propia; es revelador que cuando ésta llega, el film la presente con fragmentos de cámara lenta, idealizándola hasta el ballet; es aun más revelador que el film termine en esa muerte y no agregue una sola escena más.

Los libretistas David Newman y Robert Benton quisieron en un principio que esta historia fuera filmada por Jean-Luc Godard[16]. Debe agradecerse a los azares de la dificultosa producción que el plan haya caído después en las manos de Warren Beatty como productor y de Arthur Penn como director, porque ahora resplandece no sólo en riqueza de ideas sino en el acento americano y en la precisión formal que el controvertido director francés no habría sabido imprimirle. Es el mejor film policial americano en muchos años y afortunadamente es también un éxito de público[17].

Tiempo de Cine, n.° 22/23, Buenos Aires, agosto / septiembre 1968.

[16] N. de E.: En realidad el primer director que Benton y Newman quisieron fue François Truffaut, quien consideró seriamente el proyecto durante la mayor parte de 1964. Cuando decidió no hacerlo, Truffaut propuso a Godard pero, tras un par de encuentros preliminares con los guionistas, éste tampoco pudo aceptar debido a compromisos previos.

[17] Tres décadas después, H.A.T. volvió a escribir sobre Bonnie & Clyde y sus distintas versiones cinematográficas. La nota puede encontrarse en ambas versiones de su libro ***Historias de películas.***

Cuando la revolución se vuelve oropel

Homero Alsina Thevenet, prosecretario de ***Panorama***, investigó en México el choque –persistente, violento– entre una revolución que hace 47 años cerró su ciclo y una juventud que se siente marginada del inmovilismo político. La encuesta supera todas las limitaciones informativas –verdaderos tabúes– que caracterizan al país azteca. Esta es su correspondencia:

EL DOMINGO 1° DE SEPTIEMBRE, Antonio Garibay Fernández, mexicano, 20 años, soltero, fue sigilosamente presentado, en la Ciudad Universitaria, a este cronista de ***Panorama***. Era el primer prisionero –y seguramente el único– tomado por los estudiantes rebeldes en el transcurso de los disturbios de agosto. Su historia es patética. Pocas semanas antes había llegado a México DF desde el norte del país. Obtuvo un puesto en la policía de tránsito con un sueldo equivalente a 100 dólares. Recibió instrucciones precisas: presentarse, vestido de civil, en la Ciudad Universitaria, armado de una manguera o cachiporra de hule; arrebatar las urnas de las colectas internas; provocar a estudiantes e informar sobre la agitada vida universitaria del momento.

Garibay era uno de los muchos agentes lanzados a la represión por la policía. Cuando se hizo sospechoso a los estudiantes, éstos lo apresaron. Entonces su vida cambió: ahora lava copas y platos en la cantina de la Facultad de Ciencias. En su conversación con ***Panorama*** declaró su simpatía por sus ocasionales captores. También sus miedos: “Si me dejan libre, la policía podría eliminarme. Me he vuelto un testigo molesto”.

COYUNTURAS. Agosto estuvo cargado de rumores. Estos anticipaban que el 1° de septiembre sería una fecha capital en la historia de las agitaciones internas que conmueven a México. Se había anunciado un mitin estudiantil gigantesco que podría culminar –como los anteriores– en docenas de muertos, presos o desaparecidos. Y ese mitin coincidía con el mensaje anual del presidente Gustavo Díaz Ordaz, una solemne ceremonia durante la cual el primer mandatario informa a sus huestes administrativas –y a la opinión pública– sobre todos los proyectos, obras, posiciones e ideas del gobierno, en todo orden que pueda imaginarse.

La coincidencia resultaba alarmante. Aunque el propio Díaz Ordaz está lejos de contar con la adhesión unánime del pueblo mexicano, éste guarda actitud reverente ante la institución presidencial, considerada como un símbolo en un país marcadamente nacionalista. En tales circunstancias, la eventualidad de un desorden público se entendió casi como una afrenta. Para prevenirla, el Ejército fue movilizado. Desde la noche del viernes, largas filas de tanques y vehículos blindados rodearon el centro, en insólita demostración de poderío. Sin embargo, el primer día de septiembre transcurrió en calma.

La lectura del mensaje presidencial transmitido –desde luego– por la totalidad de las emisoras de radio y televisión, insumió más de tres horas. Luego cubrió siete nutridas páginas en cada uno de los diarios. Incluye 98 menciones de la palabra “México” y 39 de la palabra “mexicano”. En un fragmento revela el temor de que los disturbios perjudiquen a las inminentes olimpíadas.

¿GUERRILLA URBANA? Pocas horas después del discurso presidencial, los estudiantes daban a ***Panorama***, en la Facultad de Ciencias situada a 15 kilómetros de la capital, su propia versión de los conflictos. Rodeado de compañeros, en su silla de ruedas, donde lo inmoviliza una enfermedad ocasional, el dirigente Marcelino Perelló (23 años, estudiante de medicina) precisó, con fechas:

- 23 de julio. A raíz de un conflicto entre dos grupos universitarios, intervienen los granaderos, castigan indiscriminadamente a los estudiantes; entran en las aulas. Muere Arturo Morin Collin, de 19 años. Es la primera víctima.

- 26 de julio. La Federación de Estudiantes Técnicos (antes oficialista) manifiesta contra los granaderos. Estos desvían la columna hacia otra –simultánea– del Partido Comunista, que festejaba una fecha nacional cubana. Tres mil estudiantes son así encajonados por diversas brigadas que impiden cualquier escape. La lucha siguió durante toda la noche. A las 3 de la mañana interviene, además, el Ejército. Se arresta a 2.600 estudiantes y se acusa de la agitación al Partido Comunista. Los días siguientes están poblados de huelgas, incidentes callejeros, muertos, heridos y presos en cantidades no especificadas. El Ejército utiliza un bazooka para allanar edificios universitarios.

- 1° de agosto. Manifiestan cien mil estudiantes, encabezados por el rector Javier Barros Sierra. Una semana más tarde se inicia el paro general universitario, incluye a 250.000 estudiantes.

- 13 de agosto. Se realiza, frente al palacio gubernamental, el mitin más numeroso de la historia de México: 200 mil estudiantes. La prensa mexicana reconoce por primera vez la existencia de un movimiento rebelde.

- 27 de agosto. Nueva manifestación gigantesca frente al palacio presidencial. En el asta reservada a la bandera nacional es izada otra, rojinegra. Los estudiantes dejan tres mil delegados, como guardia estable, en formación de piquetes. Veinticuatro horas más tarde, el gobierno organiza un mitin de desagravio a la enseñanza nacional, con concurrencia compulsiva de maestros y empleados públicos. En los disturbios consiguientes hay un saldo de, por lo menos, cinco muertos.

Estos episodios, reseñados según fuentes estudiantiles, sugieren una violencia ejercida por ambos bandos. Uno posee tanques y ametralladoras; otro incendia ómnibus y rompe vidrieras, aunque atribuye esos desmanes a infiltrados en su propio movimiento.

RECLAMOS. La reclamación estudiantil comprende seis puntos: libertad de los presos políticos, destitución de jerarcas policiales, desaparición del cuerpo de granaderos, derogación de un artículo del Código Penal que fundamenta la represión, indemnización a las víctimas y deslindamiento de responsabilidades en los disturbios.

Precisan:

-Hasta el 24 de agosto existían no menos de 85 presos políticos, cuyos nombres y apellidos se dan en lista impresa. Cinco de ellos están detenidos desde antes de 1962.

-El artículo del Código Penal fue dictado en 1944, para calificar de delincuentes a quienes trabajasen para una potencia extranjera. Era la época en que México entró en guerra con Alemania y se pensaba en los nazis. Ahora es aplicado a los manifestantes, incluso mediante la incorrecta atribución de comunismo a estudiantes de otros sectores.

-El cuerpo de granaderos, al ponerse al servicio de fines represivos, viola disposiciones constitucionales sobre libertad de reunión y expresión.

Hasta hace pocos días, los estudiantes tenían una idea vaga de sus propias fuerzas y de la estrategia a seguir. Ignoraban también la cifra de muertos en sus filas. Estaban controlados por un comité de huelga de 60 miembros, difuso y deliberativo. Todos los dirigentes sabían –sin embargo– que su resistencia comenzaba a constituir un polvorín en un país que se ha jactado durante décadas de la tranquilidad mantenida.

RÉGIMEN. Un solo grupo gobernante se mantiene en México en las últimas cuatro décadas: el PRI (Partido Revolucionario Institucional), al que corresponden toda la plana mayor y un 90 por ciento del cuerpo legislativo. De menor entidad son el PAN (Partido de Acción Nacional), de tendencia católico-conservadora, y el PARM (Partido Auténtico Revolucionario Mexicano), militar derechista. Tanto el partido Popular Socialista como el Comunista tienen escasa envergadura.

El PRI es menos revolucionario que institucional. Manifiesta una marcada –y obsesiva– estimación por la Revolución Mexicana hasta el año 1921, pero, desde luego, no quiere ni oír hablar de otra revolución posible. Así reprime a sangre y fuego los disturbios estudiantiles, que constituyen la primera agitación social seria desde aquellas épocas lejanas.

Pero los opositores al "régimen" esgrimen cargos más serios que la esencia conservadora envuelta en una retórica "revolucionaria". Sostienen que las elecciones son una farsa, donde se ratifican decisiones tomadas en el comité del PRI sin mayor intervención popular. Sostienen que la Constitución es permanentemente violada, especialmente cuando se restringen las libertades y derechos personales. Agregan que los sindicatos constituyen meras fórmulas superficiales, porque todos ellos están sostenidos por el gobierno, hasta el punto de que no sólo prescinden del juego interno de tendencias, sino que formulan continuas adhesiones al oficialismo, como ocurrió durante los disturbios estudiantiles.

Un caso significativo de dirigismo oficial está en la prensa. A través de PIPSA (Productora e Importadora de Papel S. A.) el gobierno regula a los periódicos y presumiblemente posee el instrumento para evitar que se publique un eventual diario opositor. A esa estructura se agregan subvenciones directas e indirectas. Así, PEMEX (Petróleos Mexicanos) utiliza una página entera de aviso pago (el 30 de agosto, en todos los diarios), para comunicar que no faltará gasolina en el Distrito Federal. Así también, al día siguiente, todas las publicaciones dedicaban una página entera a difundir la adhesión de los periodistas al régimen con motivo de los disturbios estudiantiles. Ni una frase censuró el exceso policial.

PERSPECTIVA. A pesar de estas críticas, cada vez más generalizadas, y de la embestida universitaria, el gobierno sigue firme y monolítico. Bajo la casta gobernante existe una reducida clase media y una abundante clase baja, manejada por fáciles consignas demagógicas. El pequeño núcleo de dirigentes con capacidad política ha preferido –en su mayoría– la actitud conformista de ligarse al régimen, en el que confluyen poderosos intereses económicos. Un reciente artículo del escritor Carlos Fuentes incluye esta frase: "El aparato del PRI gana regularmente todas las elecciones sin que realmente pase nada, salvo la postergación de problemas que

nadie discute, nadie atiende y que se acumulan peligrosamente". La explosión juvenil demuestra hasta qué punto puede ser suicida acumular tensiones: en México la mitad de la población tiene menos de 25 años[18].

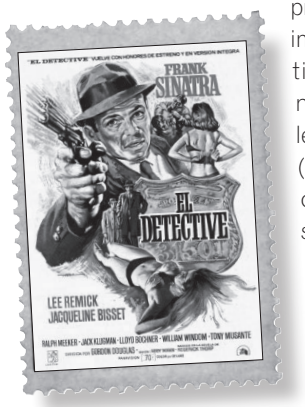
Panorama, 10 de septiembre 1968.

Primicias con paisaje mexicano

LA TERCERA GIRA PERIODÍSTICA HEMISFÉRICA de 20th. Century Fox (anteriores: Buenos Aires, 1966, Lima en 1967) reunió en la Ciudad de México a setenta periodistas de 18 países latinoamericanos, incluyendo a nueve de la Argentina. El objetivo principal era exhibir tres nuevos films de la empresa, más el anuncio de la producción en el futuro inmediato. Un objetivo secundario y poderosamente atractivo era lucir las muchas y peculiares bellezas turísticas de México, aunque sólo en la zona de la capital. Las circunstancias enriquecieron este segundo propósito, ya que México está realizando un verdadero esfuerzo nacional en la organización de las Olimpíadas. Simultáneamente, la rebelión estudiantil asomaba al primer plano del interés mundial, tanto por la cifra de muertes y daños en diversos mítines como por la revelación de datos políticos y sociales que suelen ser ignorados fuera del país.

20th. Century Fox hizo conocer tres títulos, todos ellos como primicia y en versiones no sujetas a censura alguna:

THE DETECTIVE (que la Argentina conocerá seguramente como **El investigador**) presenta a Frank Sinatra en el papel titular, como destacado sabueso en una división policial de Manhattan. Primero debe investigar el asesinato de un homosexual y más tarde un suicidio misterioso; sólo al final comprende, con sufrimiento propio, que ambos casos estaban relacionados en forma imprevisible. Aunque la línea argumental se acerca a la rutina de mucho film policíaco, aparece enriquecida por algunas audacias. Las imágenes del mundo de los homosexuales (masculinos), la presencia de una mujer ninfomaníaca (Lee Remick) que llega a casarse con el protagonista, y la continua alusión a policías corruptos e intereses creados son datos que prolongan los materiales básicos del film policial. El libreto busca complejidades adicionales en la ruptura e intercalación de diversos tiempos narrativos, pero la dirección de Gordon Douglas se ubica en la eficiencia opaca que cabía esperar de sus antecedentes.



[18] Las manifestaciones estudiantiles continuaron, así como las acciones represivas del P.R.I., con una culminación en la masacre de Tlatelolco, que tuvo lugar el 2 de octubre. Buena parte de la información proporcionada por H.A.T. en esta nota apareció desarrollada después en el film **México, la revolución congelada** (1971) de Raymundo Gleyzer, quien citó entre sus muchas fuentes a la revista *Panorama*.

EL DIOS FINGIDO (*The Magus*, dir. Guy Green) puede provocar serios problemas de comprensión a públicos generales. Es seguro que el joven inglés (Michael Caine) llega a una isla griega y conoce allí a un extraño profesor (Anthony Quinn), con dotes de adivino, de resucitado, de psiquiatra. Es más dudoso todo lo que sigue, desde el recuerdo periódico de una amante anterior del protagonista (Anna Karina) al difícil trato con una habitante de la isla (Candice Bergen), que pasa por ser, sucesivamente, una aparición, una enferma mental, la actriz de un gran simulacro. Diversas teorías interpretativas del tema se superponen, corrigen y desmienten hasta el caos, con la intercalación de un sórdido episodio de veinte años atrás, durante la ocupación nazi de la isla en cuestión. El sentido general, si lo hubiere, es que el mundo incluye algo más que sus engañosas apariencias. Pero esto hubiera requerido cierta unidad de concepción fantástica y poética, a la manera de Adolfo Bioy Casares en su novela ***La invención de Morel*** o de Alain Resnais en **El año pasado en Marienbad**. El film prefiere la confusión antes que la poesía, la frase filosófica antes que la sutileza. Varios fragmentos eróticos son candidatos al corte por la censura.

LA ESTRELLA (*Star!*) recrea la biografía de Gertrude Lawrence (1898-1952), bailarina, cantante y actriz inglesa, que se lució casi toda su vida como primera figura del teatro en Londres y en New York. Éxitos, amores, fracasos, divorcios, lujos y ruina económica se suceden en esta biografía, pero el film sabe atender también a zonas más lustrosas del relato, añadiendo abundantes recreaciones en números teatrales y musicales, en un estilo que recrea con escasos retoques a los espectáculos originales de la época. El resultado es una enérgica comedia musical, plena de vitalidad, que deja lucir sin pausa los talentos de Julie Andrews como protagonista. Pero al mismo tiempo, el film se apoya en un fingido documental que se intercala en la acción y que aporta datos adicionales, remedando con humor al cine mudo y al noticiero cinematográfico. Hay mucho talento en los detalles de ese relato paralelo y en la interpretación de Daniel Massey, cuyo difícil papel es el de recrear al ingenioso Noël Coward, amigo de la protagonista durante toda su vida.

En una conferencia de prensa que congregó en México a un centenar de curiosos, incluyendo profesionales, el director Robert Wise reconoció que la idea del noticiero cinematográfico paralelo salió de un recurso similar en **El ciudadano** de Orson Welles (1941), un clásico en cuyo montaje el mismo Wise trabajó al principio de su carrera. También aclaró que nunca trató personalmente a la auténtica Gertrude Lawrence y admitió las dificultades

que habría tenido para trabajar con una actriz temperamental como ella. Poseía enormes virtudes histriónicas pero escasa disciplina y nada de modestia.

Panorama, 17 de septiembre 1968.

Mujer bonita pero sin seso

Petulia

(EUA-1968) dir. Richard Lester.

RESULTA FÁCIL convivir con Petulia en un film. Es tan hermosa como Julie Christie, tan generosa como para proteger a un niño mexicano desconocido, tan simpática y desprejuiciada como para ofrecerse a un hombre que le gusta, sin pedir ni dar explicaciones. Pero debe resultar difícil convivir con ella en la vida real. Esta loca simpática puede casarse de pronto con un hombre bonito, romper una vidriera para llevarse una tuba que no necesita, desmentir hoy el sentimiento de ayer y volver a cambiarlo mañana.

Tanta irresponsabilidad está de moda y lo menos que puede agradecerse a este retrato cinematográfico es que delimite con tanta riqueza de datos a un personaje muy femenino y muy actual, que seduce a hombres de 40 años y que alguna vez recibe palizas de hombres engañados.

Al fondo de ese retrato pudo estar Londres, que también es ciudad de moda para examinar las maneras y costumbres de una generación. Pero el director Richard Lester ya exploró Londres (en **El Knack** y en dos films de Los Beatles) y a raíz de ello fue contratado por el cine americano. Con lo cual el film se ubica en San Francisco, una ciudad pintoresca donde no sólo su cámara puede explorar paisajes y calles que no tienen similares sino que también retrata a la sociedad americana, descendiendo de la alta burguesía a los bohemios callejeros. Su film es notablemente vistoso, porque hace funcionar a sus personajes en un vértigo de figuras secundarias y de escenarios que serían rebuscados si no pertenecieran a la simple realidad, desde la prisión abandonada en Alcatraz hasta el hotel supermoderno que recibe a parejas clandestinas mediante un discreto circuito de televisión, sin empleados molestos. Un notable trabajo fotográfico en color (por Nicolas Roeg) sería mérito principal si director y libretista no estuvieran comentando una ciudad desvivida por alegrarse e insatisfecha de hacerlo. Es una sociedad en la que millonarios que quedaron inválidos en algún accidente automovilístico concurren (en silla de ruedas pero vestidos de gala) a una fiesta que junta fondos para otros inválidos y allí rifa casualmente automóviles de lujo.

Lester ha incorporado otro juego al estilo de su film. Cronológicamente el argumento debe narrar en dos mitades la vida de Petulia, antes y después de conocer al médico (George C. Scott, excelente) que ella se empeña en seducir y que ya sufría sus problemas propios. Pero el relato cinematográfico comienza justamente en el medio y sigue hasta el final, mientras la primera mitad de la anécdota se intercala en tomas repentinas, generalmente brevísimas, a modo de recuerdo o de obsesión. Este cruce de tiempos tiene precedentes en el cine de la última década y no siempre parece justificado, porque puede resultar más confuso que ilustrativo. En el film de Lester el cruce funciona como otro síntoma de la vivacidad que el director quiso imprimir a su asunto, igual que las escaleras móviles, las frenéticas carreras de patín, los cuadros extravagantes, los televisores falsos y otros síntomas de un mundo atractivo, efímero, seguramente irresponsable.

Panorama, 8 de octubre 1968.

Una policial con nervio

Bandidos en Milán

(*Banditi a Milano*, Italia-1968) dir. Carlo Lizzani.

SI NO RESALTARA por el color, toda la primera parte de este film policial italiano parecería tomada de la televisión. Su género es el cine-encuesta, dedicado en el caso a averiguar el cómo y el por qué de los muchos delitos que se cometen actualmente. Interrogatorios a transeúntes, convulsiones callejeras, procedimientos policiales dentro y fuera de las comisarías se suceden con vertiginosa rapidez, acumulando casos de asalto, proxenetismo y crimen. Una segunda zona más extensa del relato está dedicada a mostrar cómo se organiza una banda de asaltantes de bancos, dirigida por un fanfarrón impetuoso (Gian Maria Volonté) e integrada por otros tres hombres, de cuya vida personal y familiar se llega también a saber lo procedente.

Más que por su asunto, que ya figura repasado por el cine americano y el francés, este film impresiona por el nervio y la firmeza de su estilo, por la reconstrucción abundante y minuciosa de escenas de violencia colectiva, por la creación de la inquietud y del suspenso. Una parte de ese estilo se integra en la tradición del cine realista italiano, que ha sabido manejarse en las calles como ningún otro. Otra debe ser atribuida a la pericia del director Carlo Lizzani, que se ha afirmado como artesano en los últimos años, y sobre todo a la sabiduría del productor Dino de Laurentiis, un magnate que cuando deja de soñar con proyectos espectaculares (como **La Biblia**) gasta dinero en eficacia y no en ruido. Las prolongadas persecuciones de autos por las calles y carreteras, que forman la mejor parte del relato, sugieren esa

pensada actitud de los realizadores: gastar dinero en centenares de tomas para luego poder compaginarlas en una narración compacta y tensa, cuyo interés va creciendo sin pausa.

Panorama, 22 de octubre 1968.

Los desconocidos de ahora

El gran robo

(***Il rubbamento***, Italia / Argentina-1968) dir. Rossano Brazzi.

ROSSANO BRAZZI tiene a sus espaldas dos décadas de actuación en cine, pero resolvió debutar como director en esta coproducción con Argentina, dedicada a contar la historia de un robo monumental. Hay que reconocer dos ideas ingeniosas en ese plan: una es dormir por medios químicos a los espectadores de una función de gala del teatro Colón, para alzarse con varios millones en joyas; otra es la exportación de esas alhajas a Europa, previa colocación en pájaros que viajan en sus jaulas.

Ninguna de ambas ideas resulta muy verosímil en la imagen, pero eso se debe a un estilo de torpeza que acerca todo el film hacia lo increíble: personajes burdamente dibujados, diálogos escasamente naturales, recursos cómicos que la TV rechazaría por demasiado simples. Todo indica que Brazzi y sus socios quisieron cocinar un entretenimiento comercial, con su cuota de aventura, de sexo y de humor, mediante un libreto que va saltando sin progresión ni sentido: aquí un semidesnudo, allá tres villanos torvos, después una escena explicativa, luego un tropezón, de repente una pelea con sangre, al final una caída. El peor síntoma de ese cálculo poco inspirado es la cantidad de imitación y aun de plagio que el film contiene. La idea del robo en banda, con larga y minuciosa preparación supertécnica deriva de varios modelos y de los recientes **Siete hombres de oro**; una escena de fotógrafo y modelo semidesnuda fue levantada explícitamente de **Blow Up**; la composición de la banda con varios ladrones torpes fue más ingeniosamente pensada en **Los desconocidos de siempre** (1958). De ese último modelo fue copiada además la secuencia cómica en que los ladrones derriban trabajosamente una puerta y encuentran del otro lado a un cómplice que no necesitó tanto trabajo.

Algunos espectadores nacionalistas pueden alegrarse de que un film en colores, pensado para Europa, difunda allá la suntuosidad del teatro Colón, atravesado por cámaras en sala, escenarios, palcos y platea, sin perjuicio de un largo peregrinaje por los subsuelos. Ocurre empero que el uso de ese orgullo nacional se apoya en trivialidades, que las principales figuras del elenco son italianas y americanas (Ann-Margret es sueca) y que Brazzi coloca absurdamente en inglés algunos letreros descriptivos, capaces de ofender a los nativos del lugar. Se sabe dónde comienza la pretensión de hacer un film internacional, pero nunca se sabe dónde termina.

Panorama, 22 de octubre 1968.

Títulos citados
Blow Up (Gran Bretaña / Italia / EUA-1966) dir. Michelangelo Antonioni; **Desconocidos de siempre, Los** (***I soliti ignoti***, Italia-1958) dir. Mario Monicelli; **Siete hombres de oro, Los** (*Sette uomini d'oro*, Italia / Francia / España-1965) dir. Mario Vicario.

Con el lenguaje de los sueños

Mickey One

(EUA-1965) dir. Arthur Penn.

DOS AÑOS ANTES de **Bonnie & Clyde**, que habría de ser el éxito de sus vidas, el director Arthur Penn y el actor Warren Beatty emprendieron este film enigmático, lleno de datos oscuros, que comenta sutilmente algunas realidades americanas y que terminó en el fracaso de crítica y público. Como en Kafka, como en la tragedia griega, el protagonista es un hombre que cree haber cometido un delito nunca aclarado y que se siente perseguido por alguien invisible que sólo puede ser su propia conciencia. Ambientado en la sociedad norteamericana actual, el asunto presenta a su protagonista como un animador de club nocturno: un prólogo describe aspectos de su vida frívola y cómoda, en seguida emprende una fuga sin motivo desde Detroit a Chicago, quema sus documentos de identidad, desempeña trabajos humildes y luego no se resigna a volver a su profesión, aunque le formulan excelentes ofertas. Escenas de violencia, que parecen extraídas del repertorio policíaco, decoran esa fuga de sí mismo y ese conflicto con quienes lo rodean.

Bajo una superficie equívoca, el film sigue a un artista desorientado y perseguido en una sociedad a la que no consigue integrarse, donde su arte es tipificado como mercancía y donde habrá siempre un propietario de su talento, así se trate de un empresario o del público que lo recibe con risa o con desprecio. El propósito se aclara en una escena clave donde Mickey One debe demostrar sus habilidades en el escenario y se siente incapaz de cumplir porque está frente a una platea vacía y a un empresario invisible, que le vocifera detrás de un potente foco de luz. Otros datos laterales completan esa descripción: el encuentro y la desaparición del agente artístico con quien se entiende, el temor primitivo del personaje ante las enormes pinzas que deshacen autos viejos y que lo persiguen como brazos monstruosos. En el otro extremo, Mickey One expresa una alegría lírica y exaltada cuando salta con la mujer amada sobre muelles en un interludio de plena fantasía que Penn escenifica hábilmente con cámara lenta. Y más allá, en una serie de escenas que parecen inspiradas en films de Fellini, el protagonista reencuentra a intervalos a un artista mudo que lo saluda con

ademanes de alegría y que presenta una alucinada exposición de objetos móviles, terminada con un incendio: aquí el film parece aludir a un arte gratuito, liberado, que se destruye a sí mismo pero que supone una vocación esencial para el protagonista.

Todo el libreto se apoya en esas secuencias que no emergen de la realidad sino que han sido creadas para aludirla indirectamente. Como rara vez ocurre en el cine americano, la metáfora es aquí la única regla del juego, desde los señores gordos y grotescos que se ríen de Mickey One al principio, hasta la última presentación del personaje, mientras toca el piano ante un cielo abierto y estrellado, como si ahora pudiera expresarse sin límites. En el medio quedan personajes y situaciones más grandes que la realidad, como una exaltación entre poética y enojada de la lucha entre el artista y el mundo. A la fuga infinita, modelada sobre Kafka, se agrega así la soledad del artista incomprendido.

Esta obra ambiciosa y singular termina siendo, sin embargo, un fracaso distinguido, un film más apreciable por sus intenciones que por el efecto sobre su espectador. Y la probable razón es que Penn no ha asimilado la cautela esencial de Kafka: construir situaciones y diálogos de extrema precisión, de aparente realidad, de constante inteligencia, que se acumulan y contradicen sin cesar, modificando de continuo la comprensión del espectador. Recurrir de antemano a la fantasía, decretarla ante el espectador en secuencias alucinadas que parecen extraídas de un moderno ***happening***, es un camino peligroso que termina por perder la auténtica crítica social que se quiso formular. Poco después, en **Bonnie & Clyde**, Penn y Beatty supieron apoyarse en datos muy exactos de época, anécdota, caracterización, vestuario, que hicieron válida la sensación poética final, incluso la fantasía de muerte en cámara lenta con que la peripecia termina. En **Mickey One**, por el contrario, todo parece desde el principio una alucinación ajena, un sueño muy interesante que se tuvo pero que no se supo contar.

Panorama, 29 de octubre 1968.

Monólogos
Made in U.S.A.

(Francia-1966) dir. Jean-Luc Godard.

GODARD ES TAN GRACIOSO que empieza por un sobreentendido, anunciando con iniciales "un film de JLG, con AK, LK, JPL, fot. de RC", etc. Después proclama en un diálogo que "para mí la publicidad es una forma del fascismo", pero ello no le impide colocar en una calle un gigantesco aviso de Ferrania Color. Estos y otros chistes habituales obligan a recordar la observación del crítico Claude Mauriac, quien hizo notar que pese a todas sus bromas, "Godard nunca nos hace sonreír tanto como cuando se pone serio".

Y la seriedad es justamente el tono de esta peripecia medio policial y medio política, en la que se acumulan crímenes, venganzas, golpes, con disparatado fondo musical (fragmentos de Schumann y Beethoven), frases semifilosóficas y discursos sobre la izquierda y la derecha, sobre De Gaulle, Kennedy, Argelia. Las desventuras de Anna Karina, que llega a una ciudad a investigar quién mató a su amante, se manifiestan en poblados diálogos y violentos conflictos con una docena de individuos extravagantes, a los que no es fácil identificar como gangsters o policías. Casi todo lo que allí ocurre será incomprensible para el espectador desprevenido, porque Godard filma para sí mismo, no se preocupa en construir personajes ni situaciones, deriva hacia monólogos abstractos y ajenos a lo que ocurre, intercala frases misteriosas ("Un film de Walt Disney pero con Humphrey Bogart, es decir, un film político") o se distrae largamente en registrar una extensa discusión en un bar, que trata específicamente de demostrar cómo se pueden hacer frases completas que no signifiquen nada. A ratos aparecen imágenes que serían significativas en un adecuado contexto, como la palabra ***liberté*** atravesada reiteradamente por balazos, pero lo habitual es que el contexto falte y que el espectador se sienta desorientado y luego abrumado.

Ese caos tiene explicaciones, desde luego. A mediados de 1966 el productor Georges de Beauregard pidió a Godard un film rapidísimo, que lo ayudara a salir de apuros económicos. Aunque en ese momento el realizador estaba dirigiendo un film (**Dos o tres cosas que sé de ella**, con Marina Vlady), accedió al singular rodaje simultáneo de otro, partiendo de un asunto apenas escrito. Así largó ideas e inquietudes que tenía en la punta de la lengua: la creciente penetración de modas americanas en Francia, el misterio que rodea a crímenes políticos contemporáneos (Kennedy, el marroquí Ben Barka), la violencia insensata del mundo moderno, su propia vocación por el cine en general y particularmente por el cine americano de clase B. Un síntoma fugaz de esta última inquietud es la dedicatoria a "Nick y Sam", que resultan ser secretamente los directores Nicholas Ray y Samuel Fuller. Otro síntoma más abundante es la cantidad de nombres cinematográficos que arroja dentro del film, sea como denominación de personajes o como menciones caprichosas del diálogo: allí desfilan David Goodis (novelista), Ben Hecht (libretista), Richard Widmark (actor), Robert Aldrich, Otto Preminger y Don Siegel (directores), Daisy Kenyon y Ruby Gentry (títulos de dos films de Preminger y King Vidor). Ya que estaba en ese tren, Godard agregó el chiste de bautizar a dos gangsters como Robert McNamara y Richard Nixon. Cuando se pone gracioso no hay quien lo pare.

Las referencias políticas dan al film un aire de actualidad, las menciones cinematográficas sirven (a falta de mejor medida) como un certificado de solvencia en la materia, y la confusión general del relato, surgido de una reconocida improvisación, sirve para que los críticos más adeptos a Godard escriban que esa forma es deliberada, que su modelo es el collage y que así se alude sutilmente al caos del mundo contemporáneo. Pero los admiradores de Godard no debieran hacerse ilusiones interpretativas. El estilo del director ha sido siempre el mismo, con su acumulación extravagante de monólogos abstractos e imágenes dispersas. La ilación no es su fuerte y todavía está por probarse que Godard pueda dirigir un policial de clase B,

género que tanto admira. En el fondo de su estilo hay un problema mayor, porque renegar de las viejas convenciones del relato cinematográfico puede ser una válida actitud estética, pero maldecirlas es una conducta insuficiente: hay que cambiarlas por una nueva sintaxis y obtener algún resultado en idea o en emoción.

El peor rasgo de **Made in USA** es así la actitud frente al tema. Un artista no debe conformarse con transcribir el caos (de la política, de la sociedad, del mundo que le preocupa) sino que debe entenderlo, interpretarlo, alcanzarlo a la comprensión de su espectador. Aquí Godard se queja con ruidos de que el mundo es ruidoso.

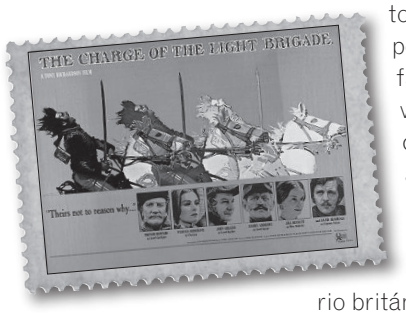
Panorama, 29 de octubre 1968.

Piedras contra el imperio

La carga de la brigada ligera

(***The Charge of the Light Brigade***, Gran Bretaña-1968) dir. Tony Richardson.

A POCA GENTE PODÍA importarle hoy la guerra de Crimea, que enfrentó a Rusia contra las fuerzas conjuntas de Inglaterra, Francia y Turquía, en un claro conflicto de estrategias imperialistas. No sólo ha pasado ya más de un siglo, sino que toda la peripecia bélica pertenece por definición a la época en que el sol no llegaba a ponerse en el Imperio Británico, por lo que a los ingleses puede causarles algún dolor el recuerdo cinematográfico del poderío perdido. Y sin embargo, el film es enteramente inglés, desde el director Tony Richardson para abajo. Su grupo productor Woodfall invirtió un costo millonario en la producción y esos millones afloran ahora en la pantalla, expresados en multitudes, en uniformes, en maquillaje, en color, en la inmensa utilería que hace falta para trasladar la guerra al cine. El punto principal es la batalla de Balaclava (1854), donde por una espesa confusión de órdenes seiscientos jinetes ingleses cargaron indebidamente por un valle, enfrentaron a la artillería rusa y fueron masacrados. El episodio, que habría de originar después un vibrante poema de Tennyson, fue diversamente explicado como audacia, heroísmo, torpeza o voluntad suicida. Ya había sido usado por el cine en cuatro versiones previas, la más famosa de las cuales (norteamericana, 1937) vindicaba desde luego el punto de vista heroico, glorificando al Imperio Británico y también a Errol Flynn, protagonista de una tibia historieta romántica lateral.



Tony Richardson discrepa notoriamente con esa parcialidad. Su oposición al imperio británico puede extrañar a las gentes simples que creen que todos los ingleses son flemáticos, pero esa combatividad es un rasgo personal del director. Fue él quien hacia 1956 comenzó junto al dramaturgo John Osborne la revolución teatral de su país (en ***Recordando con ira***), rebelándose contra la tradición. En los años siguientes capitaneó una parte del movimiento revolucionario inmediato, mediante piezas teatrales y films de otros autores (Shelagh Delaney, Alan Sillitoe). En 1963 cayó al Festival de Mar del Plata como prominente miembro de su delegación nacional[19] y arrojó allí varias piedras verbales contra Inglaterra, la Reina, el imperialismo británico, las tradiciones y todo otro anexo.

Ese pasado explica el film presente, concebido hacia 1964, estudiado después hasta la minucia para hacer más feroces su alegato y su humor. En una primera mitad del relato presenta a la Inglaterra victoriana como un compendio de la industria, el comercio, el prejuicio, la diferencia de clases, el orgullo nacional, la desaprensión por la miseria ajena. Casi todo personaje es allí una mezcla de pompa y vacío, de pretensión e ineficacia, incluso la damita joven (Vanessa Redgrave, que queda embarazada después de una relación adúltera). Esa definición de figuras sirve después para apuntar la catástrofe de Balaclava. Tres comandantes ostentosos (notablemente actuados por John Gielgud, Harry Andrews, Trevor Howard) dirigen allí la acción, pero dos de ellos disputan entre sí por sus jerarquías, ninguno de los tres sabe bien lo que ocurre delante de sus ojos, las órdenes se repiten y se contradicen. Cuando termina la batalla (y el film), los comandantes se culpan mutuamente de lo ocurrido, en diálogos superpuestos e irritados.

Richardson no ha fijado límites para su sátira y abunda en detalles: las dificultades de Trevor Howard para ponerse la faja, el error de Gielgud cuando se alarma de ver franceses demasiado cerca (sin advertir que son sus aliados), la frivolidad de los oficiales y burgueses que beben y bailan mientras los soldados sufren o mueren. En varias escenas de dibujos animados, concebidas por Richard Williams con una singular técnica, el film explica en abiertas metáforas la vida victoriana, el dominio mundial de Inglaterra, el proceso político previo a Crimea. Ese humor es sangriento y explica que los críticos ingleses formulen reservas contra el film, contra su presunta deformación de la historia o contra su mezcla de tragedia, farsa y reconstrucción de época.

Observadores menos comprometidos pueden admirar otras cosas. Pocas veces un film bélico fue tan espectacular y tan feroz como éste, sin precedente cinematográfico para un relato épico que haya sido tan cargado por la ironía y por la crítica social. En una secuencia reveladora, dos comandantes peleados entre sí ordenan deshacer y nuevamente levantar las carpas del campamento, cursando órdenes contradictorias que pueden enloquecer a todo subordinado. El film apunta, sutilmente, que la tropa acepta esas órdenes sin una sola mirada de reproche; en el fondo, Richardson no sólo alega que hay estúpidos arriba sino que descubre otros estúpidos más abajo. No le gusta su país.

Panorama, 5 de noviembre 1968.

[19] Allí H.A.T. tuvo oportunidad de entrevistarlo para la revista ***Tiempo de cine***. Ver tomo 2.

La nueva insensibilidad

La violación

(***Le Viol***, Francia / Suecia-1967) dir. Jacques Doniol-Valcroze.

LA IDEA GENERAL ya está en el título. Un desconocido (Bruno Cremer) entra subrepticiamente en el departamento de una mujer casada (Bibi Andersson), con aparente intención de violarla. Pero la amordaza, la ata, la libera, se hace servir whisky y comida, pierde el tiempo, mientras ambos conversan mucho más de lo que cualesquiera otras dos personas conversarían en el caso. Un incidente que pudo contarse en 20 minutos se extiende así a la hora y media, sin beneficio de mayor información o profundidad. Pero como el director cree ser un gran ingenioso, comenta esa estirada trama con datos laterales: quizá el hombre no sea quien aparenta ser, quizá la mujer aspira secretamente a ser violada, quizá ella se imaginó el asunto más allá de la realidad.

El director es Jacques Doniol-Valcroze, un veterano crítico francés de ***Cahiers du Cinéma*** que luego sintió la vocación de realizar cine: es decir, un auténtico representante de la Nueva Ola francesa, aunque no de los más ilustres. En el caso, su estilo no renueva con exceso. A una estructura apenas teatral (dos personas que conversan en una habitación, inútil fotografía en colores) agrega imágenes fugaces de recuerdo, o de pesadilla, o de fantasía, repitiendo recursos que Alain Resnais utilizó adecuadamente ocho años antes.

Curiosamente, el film fue realizado como coproducción entre Francia y Suecia, lo que solamente sirve para utilizar los talentos interpretativos de Bibi Andersson. Alrededor de ella, hasta la platea, otra gente pierde el tiempo.

Panorama, 5 de noviembre 1968.

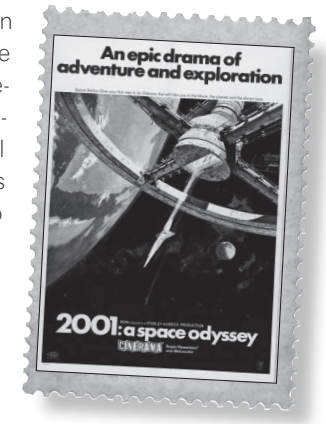
Cerca del más allá

2001 – Odisea del Espacio

(***2001: A Space Odyssey***, Gran Bretaña-1968) dir. Stanley Kubrick.

EN CINE NUNCA se hizo nada igual, y las futuras décadas colocarán a este film el rótulo de máximo esfuerzo de la fantasía cinematográfica, dentro de un género cuyos precedentes más notorios han sido **Viaje a la Luna** (*Le Voyage dans la lune*, 1902) de Georges Méliès y **Destino la Luna** (*Destination Moon*, dir. Irving Pichel-1950) producido por George Pal. Los episodios creados ahora por Stanley Kubrick se ubican sucesivamente en la prehistoria, en una estación espacial, en la Luna, en una formidable nave que vuela hacia Júpiter y finalmente en un Más Allá ambiguo. Casi todo ello es insólito para el cine, pero mucho más sorprendente resulta que el truco no se vea y que todo pueda ser entendido como si se hubiera filmado realmente en el espacio interestelar. La nave mayor, las dos cápsulas que de allí emergen, el astronauta que baila en el vacío sin protección, los paisajes inmensos y alucinantes, se suceden en el film sin que nunca se adviertan las presumibles trampas del oficio.

Kubrick quiso que su fantasía fuera especialmente verosímil y no ahorró dinero ni esfuerzo para obtenerlo. Concibió el film junto a Arthur C. Clarke, un científico eminente que ha penetrado en las proyecciones de la ciencia espacial. Utilizó las fotografías, deducciones, ideas y planos que los últimos años enriquecieron el conocimiento de diversos organismos oficiales, especialmente en los Estados Unidos. Como bien lo advierten los folletos publicitarios, cada elemento del relato se funda en un sólido pronóstico sobre las próximas décadas: el diseño de los trajes, la posibilidad de sobrevivir mientras se flota sin protección en el espacio, el estado de hibernación artificial en el que viajan tres tripulantes. Un dato debidamente explotado es cómo la fuerza centrífuga de una cápsula en rotación puede suplir a la inevitable falta de gravedad. Otro dato de interés dramático es la perfección del computador HAL-9000, fabricado por otros computadores, puesto ahora en el comando de la nave y capaz también de jugar al ajedrez, leer el movimiento de labios ajenos, hablar como un ser humano y descender hasta la susceptibilidad y la venganza.



Quienes no crean en platos voladores no estarán dispuestos a aceptar algunos de los postulados de Kubrick, pero contra ellos el director esgrime un instrumento más valioso que la lógica: un film de poderosa atracción visual, que va creciendo desde la pasividad hasta el suspenso y termina en un final enigmático, apto para controversias. Una parte de ese encanto se apoya en el humor perverso del autor, desde la colocación del vals ***El Danubio azul*** como fondo de algunos movimientos espaciales, a la descripción del confort en la nave, incluyendo una toilette para cuyo uso hay que leer antes muy largas instrucciones. Ese humor alcanzó alturas de sátira genial en **Doctor Insólito** (*Dr. Strangelove*, 1964) y ahora perdura como condimento de una aventura que justamente podía enfermarse de solemnidad.

Más allá de esos logros del ingenio, del cálculo y del dinero, Kubrick insinúa también una filosofía sobre la especie humana. Propone de antemano la existencia de seres superiores en otros planetas, que viajaron a la Tierra, a la Luna, a Júpiter, y dejaron monolitos regulares y pulidos, como amenaza, vigilancia o inspiración para quienes los encuentran. Insinúa después que esos seres superiores inspiran a los inferiores, llevan al chimpancé a descubrir su primera arma, empujan al hombre a investigar misterios remotos. Pero marca también con ironía los usos del progreso: el chimpancé comienza por matar a un semejante y el computador domina al ser humano que lo creó. En un epílogo que no debiera ser contado, Kubrick rompe de pronto la lógica de su viaje espacial y coloca otra vez al hombre en un apretado ciclo de crecimiento, misterio, muerte y renacimiento.

En ese final mudo, de refinado lenguaje cinematográfico, con tiempos que se suceden dentro de la misma imagen, Kubrick postula la idea del eterno retorno, como último broche de reflexión tras el esplendor visual. Puede objetársele la ambigüedad y aun la confusión de esa última secuencia, desde el repentino mobiliario terrenal que parece decorar un descenso en Júpiter hasta la vaguedad de una metáfora

que insinúa por igual la pequeñez del hombre o las posibilidades de desarrollo de la especie o el nacimiento de un hombre distinto y mejor. Pero hay que preguntarse qué otro final cabría para un viaje que se proyecta al futuro y al infinito, sino era esa optimista afirmación de que la especie humana habrá de perdurar.

Panorama, 12 de noviembre 1968.

El culto por la extravagancia

Boom o El ángel de la muerte

(***Boom***, Gran Bretaña-1968) dir. Joseph Losey.

UNA SEÑORA completamente millonaria y bastante neurótica vive en una isla mediterránea, cercana a Capri, sin otra tarea visible que dictar sus memorias a una secretaria y hacerse aplicar inyecciones por médico propio. Al principio se sabe que es viuda de seis maridos, que ha matado a un hombre y que retribuye con desprecio el odio que le obsequian aldeanos y pescadores vecinos. Como el dinero puede lograr muchas cosas menos la felicidad, la señora cuida su mansión mediante un guardaespaldas de estilo vagamente fascista, varios mastines feroces y la negativa a recibir gente. Pero esa agresividad no puede durar mucho tiempo. Cualquiera sabe que la señora terminará enamorada o humanizada o muerta o un poco de cada cosa. Entonces el poeta desconocido surge entre las olas cercanas.

El planteo ilustra las concepciones de Tennessee Williams, un dramaturgo que en casi toda obra ha dibujado estos monstruosos personajes femeninos, para mayor deleite de su psicoanalista. Lo que sigue al planteo también está en su estilo. Las relaciones entre el poeta y la neurasténica transitan desde la hostilidad hasta el acercamiento, el amor y el fracaso, a través de diálogos frondosos pero tensos, que no excluyen la interjección y el quejido. Algunas zonas de esa abundante elocuencia informan que el poeta parece un hombre pero puede ser apenas un ángel de la muerte, afecto a visitar señoras moribundas. El punto llega a adquirir un interés metafísico para la señora, que somatiza como nadie. Pero no altera ya a muchos más, porque el espectador había rechazado desde un rato antes la pretensión de que esta pronosticada agonía fuera poética, dramática o siquiera vistosa.

Era inevitable que Tennessee Williams se encontrara alguna vez con el director Joseph Losey, que alterna lo serio con lo retorcido y con algunas extravagancias (**Eva**, **Modesty Blaise**) más grandes o más alucinadas que la mera realidad. Y hay que reconocer al director la elegancia formal que imprime al relato: escenografías vastas y aireadas, contrastes de luz y sombra, cortinas mecidas por el viento, pajarracos que murmuran el contrapunto a algunos diálogos. Un director que se anima a vestir a Richard Burton con kimono japonés y sable al tono, que acomoda sombreros imposibles sobre Liz Taylor, que explora contorsiones faciales para expresar la histeria o que coloca perros y feroces ladridos a los márgenes de la pantalla durante una discusión, sólo puede ser un director entusiasmado con el tema, con su extravagancia y su barroquismo. Si el arte exige que la forma se corresponda con el fondo, Losey es el director que Tennessee Williams necesitaba y uno de los pocos capaces de disimular con pirotecnia de imágenes la sustancia del teatro filmado.

Para desconsuelo de ambos, el público puede sentirse muy ajeno a sus esfuerzos, muy distanciado por el aire enrarecido de un drama que no irradia poesía ni compromete a nadie más que a sus personajes. El delirio ocupa un lugar inevitable en la vida, pero financiarlo en una isla del Mediterráneo, con intérpretes famosos y escenografías carísimas, es una operación de la que se pudo prescindir. Con el tiempo, esta rareza será el recuerdo de una peculiar reunión entre libretista, director y la pareja más conversada de la década.

Panorama, 19 de noviembre 1968.

Títulos citados (ambos dirigidos por Joseph Losey)
Eva (Francia / Italia-1962); **Modesty Blaise** (Gran Bretaña-1966).

Poeta en la mala

Éranse un viejo y una vieja

(***Zhili-byli starik so starukhoy***, URSS-1965) dir. Grigori Chujrai.

DEMASIADAS DESGRACIAS caen sobre este matrimonio anciano, en cuya vida previa no pasó nada más importante que tener tres hijos que ya no viven con ellos. Un día se incendia su casa y se sienten obligados a emigrar. Visitan en otro pueblo a su hija casada, pero descubren que ésta se ha fugado con otro hombre y que abandonó también a la pequeña nieta. Episodios posteriores ilustran la difícil convivencia con el yerno, con una vecina, con la hija que vuelve. Después llega la muerte para el anciano y entonces la viuda vuelve a emigrar.

No ocurre otra cosa que esa cadena de peripecias familiares, ligeramente contagiadas de melodrama pero claramente extraídas de la vida diaria, hasta el extremo (bastante raro en el cine soviético) de incluir un adulterio. Y parece explicable que estos temas cotidianos interesaran a Grigori Chujrai, un director que en su obra más importante y difundida (**La balada del soldado**, 1959) supo extraer sentimiento y poesía de líneas dramáticas muy afines: la separación de seres queridos, el tiempo, la distancia, el reencuentro. En este otro relato

hay rasgos de aquel estilo, imágenes quietas y mudas que prolongan un momento de emoción, abrazos silenciosos entre personajes que no sabrían darse explicaciones. La actitud artística de Chujrai se asemeja mucho a la que John Ford mostró en los momentos de su apogeo, hace ya un cuarto de siglo: apuntar los datos que conducen a la crisis dramática, retener sin embargo la explosión y la lágrima.

Pero Chujrai, que supo ser poeta, perdió aquí la pureza de aquel ejemplo y la que él mismo manifestó en **La balada del soldado**. Buena parte de su relato depende de artificios y de casualidades, se dispersa en caminos laterales o, peor aún, incurre en larguezas vacías y en discursos sobre la conducta y la felicidad, con algún parrafito de propaganda política. Cabe reconocer la intensidad de Ivan Marin en la interpretación protagónica y la belleza fotográfica ocasional, pero con todos sus aciertos parciales este último Chujrai se acerca mucho más a la receta que a la inspiración. Si era difícil centrar el interés público en dos ancianos, más difícil lo será cuando su historia se distraiga en derivaciones.

Panorama, 19 de noviembre 1968.

Orgía para un actor solo

Así no se trata a una dama

(*No Way to Treat a Lady*, EUA-1968) dir. Jack Smight.

ROD STEIGER SE DISFRAZA sucesivamente de sacerdote irlandés, plomero alemán, policía judío, peinador homosexual, camarero italiano y hasta de mujer, en diferentes y pérfidos planes para asesinar a señoras solitarias y desconocidas. Con el tiempo se sabe que este perfecto estrangulador es también un actor fracasado, un empresario teatral y el hijo de una gran actriz, lo que no sólo da oportunidades a crímenes y disfraces, sino que los explica como "exhibición paranoica de odio a la madre", según diagnostica servicialmente un psiquiatra introducido en las investigaciones.

A pesar de ese tétrico material, culminado en un operístico monólogo de agonía sobre el escenario del teatro mismo, el tono del relato se ubica claramente en la comedia. Una de las extravagancias del criminal es llamar por teléfono a la policía desde el mismo sitio del crimen, criticar allí la información periodística que se publica y enloquecer con sucesivas llamadas al detective que lo persigue (George Segal), sin perjuicio de lucirse además como imitador de actores famosos. Esas rarezas dan lugar a diálogos y situaciones de continuo humor, aumentando la comedia que madre y novia del detective (Eileen Heckart, Lee Remick) llegan a tener con los crímenes y sus anexos.

El dibujo de esos personajes, el ritmo movido de la acción y los toques de comedia llegan a ser tan estimables como el despliegue de Steiger, un actor que se luce a sus anchas en la múltiple caracterización, como nadie lo hacía de este lado de **Los ocho sentenciados** (*Kind Hearts and Coronets*, dir. Robert Hamer-1949) con Alec Guinness. Lo único que puede incomodar a Steiger es que la crítica (o quizás la Academia de Hollywood) deje constancia, con todo fundamento, de que Segal rinde una brillante interpretación.

Panorama, 19 de noviembre 1968.

Directora con cuatro pieles

Mai Zetterling

APENAS COMENZÓ SU conferencia de prensa en Buenos Aires, la actriz, novelista, libretista y directora Mai Zetterling declaró que siente cada obra propia como la piel de una víbora. La cultiva con cariño durante un cierto tiempo, pero cuando llega a perfeccionarla también la expulsa y se olvida de ella. Los periodistas insistieron en la necesidad de describir sus cuatro labores de dirección, que aún no se estrenaron, y sólo accedió con desgano a relatar temas e ideas generales, insinuando al paso que si las palabras alcanzaran, ella no dirigiría cine.

La visita formaba parte de un largo viaje, en compañía de David Hughes, que no sólo es su marido sino también su colibretista, y de Bertil Ohlsson, joven representante de la empresa Sandrews. Ambos callaron mientras Mai hablaba de cine, de los nuevos realizadores mundiales, de sus pieles de víbora. Explicó que el objetivo de recorrer Los Ángeles, San Francisco, Lima, Buenos Aires, Río de Janeiro, La Habana y New York, es ver la obra de realizadores nuevos y jóvenes. En Argentina vio ya algo de Favio, haría algo similar con otros[20] y no quería formular opinión alguna. Pero cuando vuelva a Londres sabrá mucho de ese cine que Londres y Estocolmo ignoran, porque tiene un seguro ojo crítico para valorar.

Mai Zetterling (nacida en 1925) se reveló como actriz en la castigada dama joven de **Suplicio**, un título que aparte de calidades intrínsecas pasó a la historia como el primer libreto de Ingmar Bergman y como el comienzo de un renacimiento en el cine sueco sonoro. Después la actriz se repartió entre teatro y cine, acompañó en cartelera a Richard Widmark, Danny Kaye y Tyrone Power, y vivió habitualmente en Londres durante casi veinte años. Algunos trabajos cinematográficos para la BBC culminaron en 1962 con un corto titulado **The War Game**, que cuenta, sin diálogos ni explicaciones, cómo dos niños se amenazan con armas

[20] Fue durante esta visita a Buenos Aires que un bromista incluyó **Carne** de Armando Bó entre los recientes títulos argentinos que Zetterling no podía perderse. La directora salió de la exhibición del film con sinceros elogios que decepcionaron al bromista. La anécdota aparece recreada en el film **Carne sobre carne** (2008) de Diego Curubeto.

y terminan tomándose la cosa demasiado en serio. Esa pequeña obra pacifista despertó en ella una vocación por dirigir.

En Suecia le confiaron más tarde **Parejas amantes** (1964), síntesis de una vasta novela en siete tomos, que describe la emancipación de la mujer a principios de siglo. Su segura mano habría de confirmarse dos años después en **Juegos nocturnos**, un relato propio, basado en una relación casi incestuosa entre madre e hijo. Aquí propone tantas formas morbosas del sexo y de territorios vecinos que los censores mundiales pasan de la indignación a la alegría. Al margen de varios escándalos (incluido uno muy notorio en el Festival de Venecia, 1966), hay allí un verdadero talento para penetrar en psicología y relaciones humanas.

Esos dos primeros títulos se estrenarán durante los próximos meses en Buenos Aires. Luego vendrán indagaciones sobre un médico complejamente relacionado con una paciente y su marido (**Doktor Glas**) y sobre tres actrices que recorren Suecia representando ***Lisístrata*** de Aristófanes y reviven la obra fuera de escena (**Las chicas**, con Bibi Andersson, Gunnel Lindblom, Harriet Andersson). Más tarde, la inspiración del siguiente film, que puede tener relación con este viaje de instrucción sobre el cine americano de los jóvenes, que nunca llega a Londres y Estocolmo.

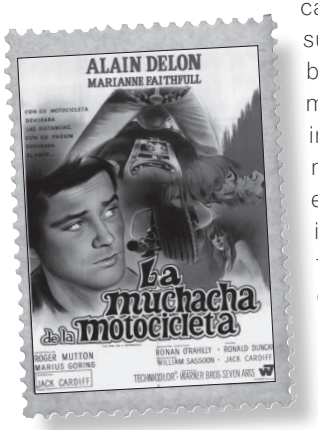
Panorama, 26 de noviembre 1968.

Títulos citados (dirigidos por Zetterling salvo donde se indica)
Chicas, Las (*Flickorna*, Suecia-1968), **Doktor Glas** (Dinamarca-1968), **Juegos nocturnos** (*Nattlek*, Suecia-1965); **Parejas amantes** (*Älskande par*, Suecia-1964); **Suplicio** (*Hets*, Suecia-1944) dir. Alf Sjöberg; **The War Game** (Gran Bretaña-1962; cm)

Adulterio a toda velocidad

La muchacha de la motocicleta

(*Girl on a Motorcycle*, Gran Bretaña / Francia-1968) dir. Jack Cardiff.



EL AMANTE VIVE LEJOS, pero Rebeca tiene una necesidad absolutamente física de verlo. Deja a su marido en el sueño, calza sobre su cuerpo desnudo un mameluco de cuero ("piel sobre piel", exclama), monta en la motocicleta y corre muchos kilómetros en procura de ese hombre ideal e infernal, que sabe amargarla y torturarla. Sobre esa montura probablemente simbólica Rebeca recuerda, entre raptos de masoquismo, de velocidad, de pasión inexplicable, cómo llegó a esa urgencia febril. Pero tantas emociones son un exceso y terminan en uno de los mejores accidentes que el cine haya registrado jamás. Su moraleja es que las mujeres adúlteras no deben correr en motocicleta ni siquiera sobre las mejores pistas alemanas.

Cardiff decora esta corta novela pasional con los juguetes visuales de un virtuoso. Algunos diálogos son así sustituidos por sobreimpresiones de motos en carrera, otros son contrastados con una cámara que corre velocísima por las pistas, el accidente es una pequeña joya fotográfica y las pesadillas aparecen expresadas con imágenes alucinantes y deformes, en el estilo de los así llamados "afiches psicodélicos". Esa imaginería resulta elocuente para una parte del tema. Pero no dice la parte importante, con lo que Cardiff se somete pobremente a monólogos imposibles y a veces cursis para contar las pasiones culpables de Rebeca.

La versión que se exhibe en Buenos Aires no sólo tiene seis minutos menos que la estrenada en Londres (por motivos que la censura no querrá explicar) sino que padece graciosos errores de traducción. Cuando en los subtítulos se alude sorpresivamente a una familia Lemmings, alguien ignoraba que esa palabra designa a un tipo de roedor sin apellido.

Panorama, 10 de diciembre 1968.

Un western con estilo

Dos patrias para un bandido

(*Blue*, EUA-1968) dir. Silvio Narizzano.

EN LA TRADICIÓN DE **El desconocido** y del reciente **Will Penny**, este taciturno merodea por el Oeste americano sin aclarar mucho sobre sí mismo, con una melancolía que responde a sus conflictos interiores. Al principio integra una banda de asaltantes mexicanos que roba y mata sin piedad, pero en un ataque contra un pueblo americano queda herido y no consigue fugar. Los cuidados de un médico y de su hija lo llevan a la salud y también a la reacción moral, hasta que llega a capitanear a esos campesinos contra el siguiente asalto de la banda.

Sobre este esquema simple, que habría requerido mayor indagación en resortes psicológicos (y menos esquematismo en cuanto a razas y nacionalidades) el director canadiense Silvio Narizzano realizó un western que posee enorme fuerza y estilo. En las primeras escenas asombra ya el frenesí de movimiento y color que imprime a una expedición de la banda, a su fiesta y a la inmediata pelea. Ese vigor prosigue en las restantes escenas de acción, que reparten violencia y suspenso, hasta culminar en una verdadera batalla entre los bandos. Pero más que por esos prodigios, el film luce por el laconismo y la riqueza de imágenes silenciosas con que expresa algunos necesarios episodios individuales, especialmente el amor que surge entre el bandido y la muchacha, desde la resistencia inicial a la entrega. Donde otro director hubiera intercalado explicaciones y

forcejeos dramáticos, Narizzano sabe ser elocuente con un repertorio de gestos y movimientos, con un ***scherzo*** de cámara y música para seguir a Joanna Pettet que corre sobre la tierra arada, o con los lentos y silenciosos manipuleos con que ella se saca el vestido en una primera y repentina escena de amor.

Narizzano no había hecho antes un western (su antecedente más conocido fue en 1966 una comedia, **Georgina la soltera retozona**) y obviamente debe su estilo a una prolija asimilación de la obra ajena: algo de George Stevens, algo de John Ford, una escena final inspirada en otra de David Lean. Pero muestra oficio seguro, fina sensibilidad para el lenguaje cinematográfico, idéntica seguridad para el despliegue de violencia y para el momento poético. Está apoyado por un notable trabajo del fotógrafo Stanley Cortez y por un elenco en el que, a fuerza de laconismo, el protagonista Terence Stamp se luce menos que la dama joven Joanna Pettet y que el bien compuesto bandolero de Ricardo Montalbán.

Contra malentendidos imperantes, este western no es italiano. Fue dirigido por un canadiense, con apoyo de varios ingleses, americanos y mexicanos, en algún sitio cercano a Hollywood y con debido respeto a las mejores tradiciones locales en el género, más el talento de su realizador.

Panorama, 24 de diciembre 1968.

Títulos citados
Desconocido, El (*Shane*, EUA-1953) dir. George Stevens; **Georgina, la soltera retozona** (*Georgy Girl*, Gran Bretaña-1966) dir. S. Narizzano; **Will Penny** (EUA-1968) dir. Tom Gries.

La muerte en cinco cuotas

La novia vestía de negro

(*La Mariée était en noir*, Francia-1968) dir. François Truffaut.

EL VESTUARIO DE LA NOVIA tiene un sentido especial. En su casamiento viste de blanco, pero el marido es muerto al salir de la iglesia, por culpa de una bala perdida, y a partir de allí Jeanne Moreau viste de negro. Se ha propuesto matar a los cinco culpables de aquel crimen y lo cumple en cinco pérfidos episodios separados, mediante asfixia, cuchillo, caída, flecha y veneno, sin llegar a usar el revólver que oculta en su cartera. Tampoco usa la reflexión. Aunque parece obvio que cuatro de los cinco hombres son inocentes y aunque un sacerdote la exhorta a interrumpir su plan, ella sigue tercamente hacia adelante, finge falsas identidades para entrar en contacto con sus víctimas, se muestra provisionalmente cordial y juguetona, sabe conversar de otros temas y en el último minuto aclara a cada agonizante su venganza. No hubo criminal tan decidida como ésta.

El asunto proviene de una novela de William Irish, un experto del género policial que dominaba el mundo de las perfidias y los cálculos. En manos de François Truffaut, la anécdota revela el agregado de otras habilidades formales, comenzando por la sutileza de hacer su film en color con el único objeto de destacar que la protagonista sólo viste en blanco o en negro. En varios sentidos Truffaut expresa su admiración por Alfred Hitchcock, de la que ya había larga constancia en el libro que le dedicó hace dos años. No sólo la secuencia inicial contiene claras alusiones a **Marnie** sino que la estructura del film revela en Truffaut las perfidias adicionales de un libreto bien pensado, como su maestro lo habría hecho: la demorada revelación de los motivos hasta después del primer crimen, la postergación casi humorística del cuarto, la insinuación minuciosa de cómo se realizará un asesinato que después queda cumplido fuera de escena, o la fuerza de concisión de la breve entrevista entre la vengadora y el sacerdote, una escena del más claro estilo Hitchcock.

Jeanne Moreau obtiene otra notable interpretación en el papel central, prescindiendo como de costumbre de toda pose y de toda pretensión romántica, en una conducta profesional que la enaltece. Su culminación en la deliberada carencia de ***glamour*** figura en la última secuencia, que es también la mejor del relato: un crimen planeado y realizado sin que se pronuncie una sola palabra, hasta el gemido final.

Panorama, 31 de diciembre 1968.

Música de antes para gente de hoy

TRES ESPOSAS Y UNA NOVIA deberán concurrir en marzo a los estudios ION de Buenos Aires, donde la Porteña Jazz Band grabará su cuarto disco LP. Es habitual que sigan a sus seres queridos en una cadena de ocupaciones nocturnas, que comprenden ensayos en subsuelos, conciertos en el centro o en San Isidro y hasta viajes a Mar del Plata o provincias lejanas. No podrán perderse la ocasión histórica de una sesión de grabación, que suele estar amenizada por contratiempos, pausas, afinaciones, pifias, demoras y cervezas. Allí renovarán la amistad que suele nacer y crecer entre las damas que esperan, así sea en el dentista. A través de la persistencia, les ha llegado a gustar el jazz, lo que en señoras y señoritas resulta menos frecuente de lo deseable.

Para la propia Porteña, el cuarto LP será un subrayado a su creciente importancia como orquesta, porque ningún otro conjunto de jazz argentino ha pasado del primer LP, si es que ha llegado hasta allí. Y para ello el sello discográfico Trova, que fue empresario de los tres primeros discos (1966-1968) y que lo será del cuarto, ratificará su cálculo inicial. No sólo ha logrado vender un millar de unidades de cada disco, sino que el primero y el segundo se colocan todavía con facilidad, aún después de la aparición del tercero.

En opinión de Alfredo Radoszynski, ejecutivo principal de Trova y promotor adicional de la orquesta, esa propuesta comercial podría aun mejorarse con leves reto-

ques en el repertorio. Más de una vez propuso a la Porteña que se incluyeran temas de moda ocasional, como la música de los Beatles o la del film **Bonnie & Clyde**, subrayando que no pedía una modificación de estilo jazzístico sino una adaptación de aquellas melodías al lenguaje habitual de la orquesta. Razonaba que una conducta similar fue seguida en Estados Unidos, hace cuarenta años, por los conjuntos de jazz que aspiraban a ser populares y que terminaron por convertir temas de moda en clásicos del género. Pero en cada oportunidad su propuesta fue rechazada por la Porteña. Hubo una vez en que intentaron adaptar ***The Man I Love***, la más célebre composición de Gershwin, que bajo el título traducido de "El hombre que amo" llega a ser tarareada en los más ocultos rincones argentinos. Pero lo que salía correctamente de algunos instrumentos contrastaba con las variantes demasiado modernas a las que resbalaba inevitablemente un saxofonista. "Le vino el ataque de Lester Young", comentó hace poco uno de sus compañeros, insinuando que el saxofonista norteamericano está dejando una influencia.

Después de ese intento, como antes de él, todo el repertorio de la Porteña se mantuvo sin concesiones en la música negra del período 1920-30 e incluye aun obras anteriores. Casi toda pieza de la Porteña tiene detrás una versión ya grabada por algún famoso conjunto norteamericano, pero según Radoszynski esto no alcanza para acercar hasta la orquesta a un vasto público juvenil.

DINEROS DEL SACRISTÁN. Al fondo de ese problema de repertorio hay una difícil elección entre las ventajas y los inconvenientes de la popularidad. Los diez integrantes de la Porteña, igual que quienes les precedieron en sus puestos, no han conseguido vivir de la orquesta y se mantienen mediante empleos comerciales, cobranzas, cine publicitario, negocios inmobiliarios y actividades afines, sin perjuicio de que algunos lleguen a tocar música en géneros mejor remunerados que el ***hot jazz***, pero menos afines a su vocación.

"Si tocáramos en boîtes podríamos vivir de la orquesta", señaló hace poco el trombonista Sergio Tamburri, con una mezcla de esperanza y de protesta. Durante 1968 la Porteña no ha rendido a sus integrantes más de $ 15,000 mensuales por persona, a pesar de que las actuaciones públicas se han intensificado. Su ambición colectiva es así la de ingresar en el profesionalismo y ser pagados por hacer lo que les gusta, deseo que por otra parte también sufren muchos pintores, actores, escritores y otros vocacionales del mundo entero. Para ese propósito el público argentino no es tan abundante. Puede llenar el Gran Rex cuando el Mozarteum trae a Duke Ellington, que cobra precios altos porque arrastra cuarenta años de fama, pero sólo aparecen unos cientos de espectadores cuando la Porteña sube al escenario del Cine Arte, en alguna función trasnoche de los viernes. La sala más grande, el horario más temprano, la publicidad más intensiva, son operaciones ya estudiadas y desechadas por la Porteña, porque simplemente cuestan mucho dinero. La Operación Boîte resulta en cambio muy posible, pero siempre se accede a un empresario que cree saber lo que necesita su público, con lo cual el precio se paga en calidad musical.

Así la fórmula del profesionalismo es hasta ahora la de la esforzada supervivencia, con tres ensayos nocturnos por semana, unos veinte conciertos en el año, un poco de dinero que cubre apenas la inversión en instrumentos, transportes y frugales comidas en el bar más cercano. No es gran cosa como nivel profesional. Si alguna vez hay que elegir entre ese plan y otro que incluya por ejemplo estudiar arquitectura, trabajar en un estudio y mantener dos hijos, se explica que un músico deje la música. En 1967 lo hizo Horacio Schere, un notable intérprete de saxo soprano, que dejó la Porteña después de pensarlo mucho.

No fue el único caso. De los diez músicos de la Porteña, fotografiados en 1966 para la tapa del primer LP, sólo tres permanecen en la orquesta actual, después de varios cambios que obligaron incluso a acondicionar la composición instrumental. Y resulta difícil encontrar en Buenos Aires a quienes toquen ***hot jazz***, o sea personas contagiadas tempranamente por un especial microbio. Un conjunto folklórico suele encontrar quien toque la guitarra o el bombo, pero una orquesta de jazz no se satisface siquiera con un trombonista o un clarinetista de buena preparación técnica. Necesita sólo a quienes tengan un preciso lenguaje musical y no sepan vivir sin él. Entre esas y otras dificultades, la Porteña hace cuestión de tocar el jazz de 1928, como una vocación y no como un medio de vida. Si de allí no surgen la popularidad y el dinero, prefieren resignarse a ser impopulares, cumpliendo aquello de "serás lo que debas ser y si no, no serás nada".

Para reproducir el sonido de los conjuntos de hace cuarenta años la Porteña no usa trompetas sino cornetas, no usa guitarra sino banjo, no usa contrabajo sino tuba. Por otros conceptos, no se propone copiar a aquellas orquestas en versiones idénticas, sino retomar sus temas bajo distintos arreglos, intercalando distintos fragmentos de improvisación. La mera imitación sería musicalmente insensata, primero porque exige algunos extremos de virtuosismo (otro Armstrong no se encuentra) y después porque termina en un fruto que ya existe en otro lado. Más criterioso y constructivo es dominar el lenguaje y aplicarlo a creaciones nuevas: si Armstrong hizo ***Melancholy Blues*** con un largo solo de trompeta, la Porteña lo vierte en un largo solo de saxo alto, a cargo del virtuoso Alfredo Espinoza, lo que modifica enteramente el fraseo, aparte de agregar variantes melódicas y armónicas.

Ese plan lleva, con todo rigor, a escuchar discos para luego olvidarse de ellos, ratificando el principio de que "la cultura es lo que queda cuando uno olvida lo que aprendió". Nunca hay un tocadiscos en la sala de ensayos porque supondría tentaciones a reprimir, incluyendo la de no ensayar. Así fue como en una sesión informal de 1965 dos músicos de la Porteña procuraron reconstruir de memoria un disco de King Oliver titulado ***Just Gone***, grabado en el sello Gennett (1923) a 78 r.p.m., pero sólo consiguieron recordar una línea melódica aproximada. Elaboraron sobre ésta, llegaron a un arreglo instrumental e incorporaron una pieza más al repertorio. Después ***Just Gone*** integró su primer LP, y cuando más tarde reapareció la versión de Oliver (ahora contenida en una recopilación de Philips), todos pudieron comprobar que el antecedente y la nueva versión tienen poco que ver entre sí.

INSTRUCCIONES PARA SALTAR. Los arreglos constituyen en la actualidad la etapa más importante en el trabajo de la orquesta. No lo eran antes, porque los modelos de conjuntos chicos (especialmente King Oliver, Jelly Roll Morton, Johnny Dodds) que fueron inspiración inicial para los músicos de la Porteña, requerían más del aporte individual que del colectivo. Con el tiempo, y siguiendo la evolución del propio jazz, la Porteña comenzó a ser atraída por las grandes orquestas negras, de las que Duke Ellington y Fletcher Henderson fueron ejemplos americanos principales. Los

arreglos se convierten entonces en necesarios, porque su alternativa es un caos de muchos músicos dispersos, que no tocan por turno sino en líneas paralelas.

Pero a su vez los arreglos se constituyen en una rica fuente musical, donde caben infinitas combinaciones, desde colocar calculados tríos de clarinetes como solos de sucesivos fondos de trombón y corneta (***Livery Stable Blues***, ***Patrol Wagon Blues***), a solos dobles en que se entrecruzan dos cornetas (***Cushion Foot Stomp***), sin contar las innumerables frases que aparecen repartidas entre varios instrumentos, en diversas formas de la colaboración y el contrapunto. El objetivo es que la orquesta toque como orquesta y no como fondo neutro a un solista destacado, mientras por otro lado cada pieza deberá surgir como creación entera y armónica. Esto supone en todos los músicos no sólo la vocación jazzística sino también una competencia profesional para regular así entradas y combinaciones, como lo hacen los integrantes de una sinfónica. Cuando sólo existe la disciplina muerta, el resultado suele llamarse "orquesta comercial" y no pasa a la historia, pero la mezcla de inspiración y disciplina llega en cambio a constituir un arte singular, con el que Duke Ellington construyó discos que llegaron a ser clásicos. Esa misma sabiduría sirvió entre otros al arreglador Don Redman en la orquesta de Fletcher Henderson, cuyo período más brillante (1923-31) sirve de reciente modelo a la Porteña y le aporta varios títulos para el repertorio (***The Chant***, ***Livery Stable Blues***, ***Stampede***).

Solamente tres de los integrantes de la Porteña estudiaron música con profesores y solamente cuatro son capaces de leer partituras. Todos tienen, en cambio, una memoria formidable para retener melodías, arreglos y fugaces intervenciones de pocas notas, en todo lo cual no está permitido equivocarse ni por fracción de segundo. Quien asista ahora a uno de los ensayos en algún subsuelo de Buenos Aires llegará a estimar el vigor con que el pianista Ignacio Romero impone la sinuosa línea de una adaptación y detecta una nota falsa que escapa a otros oídos. También llega a sentirse abrumado por la paciencia de horas con que Alfredo Espinoza y Ubaldo González Lanuza perfeccionaron doce compases de un trío de cañas, que luego habrán de servir como fondo a un solo de corneta todavía imprevisible. Si un arreglo funciona en un ensayo total, obteniendo no sólo la precisión sino algunas sutilezas de ritmo y acento, es habitual que se escuche la frase "Qué me cuenta, Don Pancho", un slogan interno, utilizado para denominar a lo que sale bien (en caso contrario se escuchan las palabras "¡Qué asco!", dichas con desgano). Entre repeticiones de frases y acordes, los ensayos terminan por resultar aburridos para el oyente ajeno a la vocación, pero no se supone que el oyente deba estar allí.

EL ARTE DE ENHEBRAR. Cuando el resultado llega al público o al disco el efecto de esa paciencia es en cambio el entusiasmo. En la noche del 9 de julio de 1966 la Porteña debió cumplir un compromiso de fecha patria en un baile de Junín, ciudad provinciana donde el jazz no se había hecho muy famoso. Otra orquesta se ocupó de los tangos y una segunda de las cumbias, para mayor expansión. En la tercera entrada, algunas parejas comenzaron a bailar con la Porteña, a los pocos minutos lo hacía toda la sala y de pronto el público dejó de bailar y rodeó a la orquesta con el más puro afán de escucharla, hasta que los músicos consiguieron fugar a las 5 de la mañana.

Un entusiasmo similar se produce cada vez que el público ha sido convocado por otros motivos sociables y descubre a la Porteña sin advertencia previa, como

ocurrió reiteradamente en la Botica del Ángel durante 1968. Si la Porteña advierte ese eco emocional, no sólo la música sale más brillante, con mayor calor en cada solo y un juego más espontáneo en cada instrumento, sino que las piezas se prolongan con variaciones y la orquesta puede tocar ***High Society*** durante diez minutos, enhebrando un coro tras otro, mientras los espectadores se paran con la misteriosa intención de ver mejor. La búsqueda de esa respuesta cálida llevó a organizar el tercer LP (enero 1968) como un concierto con público selecto, aunque la sala fue simplemente la de los estudios ION. Esa vez tres esposas y una novia estuvieron acompañadas por padres, primos, periodistas y admiradores.

Los más severos oyentes de la Porteña saben que tras esos entusiasmos se esconden algunos peligros. El más rápido es tropezar con un público epidérmico, que sigue el ritmo con pataleos, no parece disfrutar esencias musicales más sutiles y molesta a los introvertidos cercanos. Un ciudadano habitualmente molesto resulta ser el cornetista Martin Muller, que maldice por lo bajo cuando el público festeja frases musicales que no le gustan, así sean frases propias. Otro peligro más profundo es alterar el producto para conquistar el favor de la gente, lo que conduce por igual al profesionalismo y a la mediocridad. La historia de la música demuestra que el público tiende a desmayarse cuando escucha los armónicos superiores y las notas sostenidas, enfermedad que tentó al propio Armstrong y a trompetistas menos talentosos, como Harry James. Cuando esas concesiones son hechas por una orquesta grande y no por un solista, adoptan una forma distinta. Las frases que se reiteran en tonos más agudos, con aumento del ritmo, a cargo de un trío de clarinetes o trompetas, comienzan el camino desde el sentido ***hot jazz*** a las fórmulas más calculadas y manoseadas del ***swing***, como lo comprobó el mismo Fletcher Henderson durante el último período de su orquesta propia y durante su inmediata colaboración en los arreglos para la de Benny Goodman. Algunos ejemplos de su propia obra (una mitad de ***Coal Cart Blues***, en el segundo LP) dejan a la Porteña muy consciente de que el exceso de arreglos brillantes la lleva a arriesgar un cambio de estilo. Y como ese camino conduce también a la mayor aprobación popular y al deseado profesionalismo, los arreglos se convierten en peligro demasiado cercano.

UN FANTASMA MUY VIVO. El ***hot jazz*** nació con el siglo, floreció en New Orleans, se difundió por Estados Unidos y Europa, reveló ser un microbio persistente. Comenzó a ser realmente contagioso cuando King Oliver, Jerry Roll Morton y otros conjuntos comenzaron a grabar en Chicago y luego en New York, desde 1923. Durante una década millares de discos impartieron su evangelio a oyentes de todo el mundo, apoyados por la creciente perfección técnica de las grabaciones y por el apogeo de la radio en la época. Aunque sus nombres mayores pertenecieron a músicos negros (Armstrong, Ellington, Hines, Henderson), toda una escuela blanca se formó a su lado, con rasgos propios, revelando al cornetista Bix Beiderbecke, al trombonista Jack Teagarden, a los clarinetistas Frank Teschemacher y Pee Wee Russell, entre otros.

En sólo una década el ***hot jazz*** se multiplicó hasta imponerse como el hecho musical del siglo. Hombres que hoy tienen más de cuarenta años lo sienten como una etapa emocional y subrayan sus diferencias con géneros posteriores, desde el ***swing*** que culminó hacia 1938 (con Benny Goodman como caudillo reconocido) hasta las

más recientes escuelas modernas, que abarcan desde el frívolo ***twist*** hasta el más cerebral ***cool***. Los jazzófilos tercos, que son toda una raza, siguen venerando aquella vieja escuela y aducen que allí está lo mejor de Louis Armstrong, Duke Ellington, Coleman Hawkins y otros músicos que nacieron con el ***hot*** y luego se volcaron a un acuerdo con la moda. Un movimiento renacentista, surgido hacia 1950 en Estados Unidos y Europa, procuró reconstruir aquel género mediante músicos que supieran expresarse en ese lenguaje.

Semejante empeño en la recreación ha sido discutido por observadores contemporáneos y en particular por los adeptos del jazz moderno. Creen que un músico blanco, argentino, de 32 años de edad, falsifica algo o engaña a alguien si se propone tocar como lo hacía un negro de New Orleans en 1928. Pero la objeción no parece muy fuerte. Igual se podría impugnar que un violinista se dedique hoy a Vivaldi o a Mozart, que un actor de habla española recite Shakespeare o que Dina Rot cante un repertorio medieval anónimo. En la medida en que el ***hot*** es un lenguaje (y con más precisión un verbo) su recreación parece legítima y sólo debe ser medida por el resultado musical. Por otra parte, como subrayara recientemente el trombonista Sergio Tamburri, el jazz moderno que se toca en Buenos Aires "también tiene 15 años de atraso" y se alimenta de adaptar lo que llega en discos inevitablemente demorados.

En Buenos Aires, el movimiento renacentista comenzó con el Hot Club y se manifestó poderosamente al formarse la Guardia Vieja Jazz Band, que sobrevivió durante 1955-61 y que moldeó a músicos de hoy. Escisiones, combinaciones y nuevos aportes llevaron desde la Guardia Vieja a conjuntos luego conocidos como Antigua Jazz Band, Delta Jazz Band, St. Louis Stompers y otros. De ellos, la Porteña ha sido el grupo de actuación más firme y prolongada, desde fines de 1964. Los músicos de la Guardia Vieja se dispersaron a destinos diversos (el baterista Eduardo Guibourg llegó por ejemplo al periodismo y hoy es alto funcionario de Editorial Abril), pero el cornetista Norberto Gandini fue uno de los fundadores de la Porteña y el clarinetista Ubaldo González Lanuza es hoy uno de sus integrantes.

LA CAJA DE CAMBIOS. Desde su fundación hasta fines de 1968, el cornetista Norberto Gandini fue reconocido por los oyentes más enterados como el genio de la orquesta, un músico capaz de solos luminosos que no sólo brillan por sí mismos sino que parecen empujar al conjunto hacia adelante, como se prueba acabadamente en ***High Society*** (primer LP), ***Weary Blues*** (segundo LP), ***Clarinet Marmalade*** (tercer LP) y muchos otros ejemplos. Un cornetista de tanta vitalidad y tantas ideas musicales no se escuchó antes en Buenos Aires, hasta el extremo de la perfecta compenetración con la orquesta y la variadísima colaboración en fondos y compases de contrapunto a otros instrumentos. A través de tres años de fervores y contratiempos, Gandini descubrió pausadamente que no podía seguir conviviendo con la Porteña y partió en noviembre 1968 a Europa. Algunas noticias lo ubican en Barcelona, dentro de un calculado ocio, y otras lo presentan como promotor de otra orquesta de jazz en las islas Baleares. Quien crea que esto es raro, no conoce a Gandini, hombre capaz de raptos musicales geniales y capaz también de olvidar su corneta en un ómnibus, como le ocurrió hace pocos meses. Se compró otra.

Cuando Gandini se fue, ese alejamiento alarmó a los amigos de la orquesta, temerosos ante un vacío mayor. Pero no alarmó en cambio a la propia Porteña, que en diciembre 1968 probó que el equipo restante sigue funcionando con tantas ideas como bríos. La ausencia de Gandini sirvió para reunir notables progresos en Martin Muller, ahora convertido en primer cornetista, y para aumentar la colaboración entre todos. La orquesta agregó a José A. Méndez como segundo cornetista, aumentó su instrumental con un saxo tenor y un saxo barítono, amplió su repertorio y ahora toca ***Charleston Is the Best Dance After All***, que exhala un penetrante perfume a ***twenties***. El cuarto LP desea dejar testimonio de esa nueva era, para satisfacción propia y del sello grabador.

Fuera del disco, la Porteña ha comenzado a encarar su apariencia pública, que es un buen síntoma de profesionalismo. Alguna vez reticentes espectadores de Mendoza se sorprendieron ante músicos de apariencia bohemia, donde ropas formales alternaban con alguna melena, algún saco Mao, quizás bigotes enormes, quizás calcetines rojos, pero hay que entender esas ocasionales detonancias como un síntoma de escaso conformismo. Con el mismo espíritu, la Porteña se resistió (con éxito) a la idea de vestir smoking para cumplir sus compromisos de Carnaval en el Hotel Provincial de Mar del Plata. La forma adecuada de transar es un liviano uniforme veraniego que se corresponde por dentro y por fuera con el espíritu ***hot***, que permite tocar con el brío habitual y después salir de madrugada con la señora o la novia, si la hubiere.

Panorama, 11 de febrero 1969.

SOUTH OF THE RIO GRANDE
Villa cabalga

(***Villa Rides***, EUA-1968) dir. Buzz Kulik.

LOS MEXICANOS HABLAN un inglés muy precario en esta producción americana rodada en España, fotografiada por un inglés auténtico (Jack Hildyard) e interpretada por un elenco en el que sobresalen un ruso y una italiana (Yul Brynner, Grazia Buccella). Sería lógico que en México se rieran de este retrato de su revolución nacional, porque la autenticidad no es una de las virtudes del film. Pero los mexicanos no se ríen de esas cosas. Se exaltan o se ofenden.

Lo que presenta el relato compone un capítulo menor y bastante ficticio de una historia mayor. Se ve a Robert Mitchum como norteamericano mercenario, que vende armas a los insurrectos "Colorados" y luego pliega su alma y su avión a las fuerzas gubernistas de Villa. También se explica cómo Villa quiere permanecer fiel al presidente Madero, su rivalidad con el general Huerta, la traición de éste, el comienzo de una nueva etapa revolucionaria. Por el medio hay violaciones, amores, ejecuciones, crímenes y, sobre todo, batallas.

Como ya ocurriera en **Viva Villa** (1934) y en **Viva Zapata** (1951) un alto porcentaje de ficción se incorpora a la historia, haciendo oscilar el relato entre lo novelesco y lo real. Es históricamente cierto, por ejemplo, que Pancho Villa fue condenado a muerte por el general Huerta y que una orden del presidente Madero salvó su vida. Pero tal como ese episodio es presentado en el film, Villa aparece con pies y manos libres frente al pelotón, domina a sus propios verdugos y les da una lección de conducta, todo lo cual indica que Yul Brynner ordenó escribir su escena[21]. El mismo criterio deformante lleva al film a reconocer que Villa no fue sólo héroe sino también analfabeto, bígamo, tramposo y criminal. Pero esos rasgos son presentados torcida y simpáticamente, al extremo de inventarle un lugarteniente (Charles Bronson) que se ocupa de matar prisioneros indefensos con diversos procedimientos sádicos que le divierten mucho.

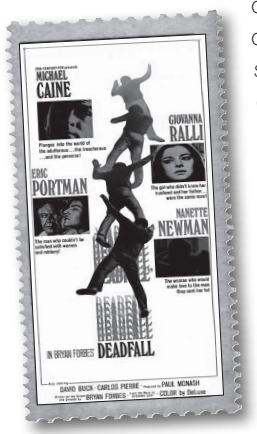
Panorama, 25 de febrero 1969.

Delincuentes con complejos

Caída mortal

(***Deadfall***, Gran Bretaña-1968) dir. Bryan Forbes.

LOS DOS GRANDES ROBOS que se cometen en este relato policial han sido escenificados con originalidad, dinamismo y un toque de humor. El primero se produce con escalamiento, perros narcotizados, vidrios cortados con diamante, cuerdas que se balancean desde la azotea y otros resortes del suspenso, pero termina en que Michael Caine y Eric Portman no consiguen abrir la preciada caja fuerte y terminan por llevársela para violarla con más tranquilidad en un sitio menos vigilado. Todo eso ocurre mientras los dueños de casa concurren a un teatro donde escuchan un concierto para guitarra y orquesta, con lo cual robo y concierto se alternan entre las imágenes y se comentan entre sí. El segundo operativo resulta un poco más tranquilo, pero ocurre en el cuarto vecino, con lo cual se alternan emociones muy distintas en el relato.



Alrededor de ambos delitos, un vasto folletín se resuelve hasta lo inverosímil. El ladrón Michael Caine recibe propuestas de Giovanna Ralli para fundar una sociedad delictiva, pero ella está casada con Eric Portman, un viejo que podría ser su padre, y a su vez Portman es un señor declaradamente homosexual, que no hace cuestión de ser un marido engañado si le permiten contratar a sus "gigolós" propios. Con esto, más algunos confusos antecedentes de tales personajes en la Resistencia francesa y en la propia Gestapo, se arma una intriga que seguramente ocupa los dos volúmenes de la novela de origen.

El director Bryan Forbes resuelve esas larguezas con diálogos muy explícitos, que a veces se acercan al ingenio pero que nunca llegan a construir personajes de mayor consistencia que el cartón. Hay que suponer que hizo su film por la tentación de emular los cálculos y los suspensos de **Rififi**, condimentados por el color, los jugueteos fotográficos y el hábil uso de la música. Pero debió quedarse en ese terreno, sin extenderse a complicar la vida propia y ajena con un drama en el que ni él mismo podría creer.

Panorama, 4 de marzo 1969.

El sexo del cual se habla

Suecia, ¿infierno o paraíso?

(***Svezia, inferno e paradiso***, Italia-1968) dir. Luigi Scattini.

UN GRUPO DE ITALIANOS creyó con justeza que Suecia era diferente, por lo cual se dedicó a documentarla, pero también la creyó divertida, lo cual revela cierta incomprensión. Es cierto que las mucamas son exigentes y respetadas, pero eso se debe a que no hay desocupación: peor les va a las mucamas en Italia, justamente porque hay muchas. Es cierto que algunos ancianos esperan la muerte mientras hacen gimnasia en el asilo, pero eso no es tan ridículo como la costumbre ajena de que los ancianos miserables mueran de frío en las escaleras de los subterráneos. Es cierto que en las escuelas imparten educación sexual, que en la TV se conversa abiertamente al respecto, que algunos abortos están legalizados y que la vida sexual es mucho más libre, pero todo ello termina por ser más decoroso y útil que las restricciones, ignorancias y torpezas de otros países. El locutor del film asegura que los suecos no quieren difusión de sus costumbres y que prefieren "lavar en casa la ropa sucia", pero esto es falso del todo: Suecia deja hacer este documental y no sufre obsesivamente por implantar censuras.

El pintoresco documental muestra gran interés de revelar a Suecia, un gran país cuyo socialismo aparece incomprendido por mentes provincianas. Entre episodios extremos figuran la represión del alcoholismo, que tiene sólidos motivos, y un caso de incesto legalizado entre hermanos, al que no hay que juzgar representativo. El resto es material bastante conocido por referencias, está fotografiado en colores y se caracteriza por imágenes frías, apenas hilvanadas, aplastadas por un locutor incesante que hace chistes y que explica todo, como si su público no supiera bien

[21] La sospecha de H.A.T. resultó cierta. Después se supo que Sam Peckinpah, autor del argumento y primer director del film, fue separado de este cargo tras discutir con Brynner sobre la caracterización de Villa. Otro guionista, Robert Towne, modificó el libreto de Peckinpah según los deseos del actor.

lo que está mirando. En la proyección local, el film asoma como muy oscuro quizás por la falta de luz, quizás por defecto de copia, quizás por alguna diabólica maniobra de la censura, que ya hizo algunos recortes previos en el metraje, para evitar la perversión de espectadores mayores de 18 años.

Bajo la superficie de lo que se muestra, hay un film que no se comenzó siquiera a hacer: explicar a Suecia por dentro, contrastar su modernísima organización social con el alto porcentaje de suicidios. Para esa exploración no alcanzan los documentalistas italianos. Hay que llamarse Bergman, Sjöberg o Zetterling, hay que tener talento.

Panorama, 4 de marzo 1969.

Un samurai con resortes

Rebelión

(***Jôi-uchi: Hairyô tsuma shimatsu***, Japón-1967) dir. Masaki Kobayashi.

AL DIRECTOR Masaki Kobayashi le cuesta un largo planteo llegar hasta las estupendas secuencias de acción con que se cierra el relato. Debe especificar que la acción transcurre en 1725, que Japón está subdividido en feudos, que cada señor feudal tiene derechos totales sobre sus súbditos y que una arbitrariedad causa la rebelión de uno de ellos (Toshiro Mifune), hasta el final trágico que corresponde. La arbitrariedad es obligar doblemente a su hijo mayor, primero para casarlo con una cortesana y dos años después para que la deje libre y la devuelva a la corte. Todo lo cual tiene su fundamento para el señor feudal (primero le sobra la cortesana, después le falta la madre de su heredero) pero supone un abuso para otros.

En una primera hora de relato se discuten con abundancia las ventajas e inconvenientes de acatar las órdenes superiores, un dilema que tarde o temprano ataca a los seres humanos cuando sufren a jerarcas arbitrarios, prepotentes o malhumorados que ni siquiera saben escuchar razones. Aunque tales discusiones suelen ser escasamente cinematográficas, Kobayashi resuelve el caso con una extrema precisión para el retrato de los cuatro familiares afectados, de la móvil cortesana y de los diversos ministros e intendentes que traen y llevan las órdenes de arriba. El tema es la dignidad humana y los diálogos son adecuadamente concisos y dignos, escenificados como ceremonias, apoyados en silencios y en miradas. Cuando terminan esos parlamentos, el espectador queda muy convencido sobre lo que Mifune y su hijo deben hacer en el caso.

La rebelión inmediata cambia aquellos rituales por otros más activos. Una primera batalla enfrenta a Mifune con ocho rivales a los que liquida con relámpagos de espada. La segunda lo enfrenta con un antiguo amigo que debe oponérsele porque su sentido del deber le obliga a respetar la autoridad constituida. El tercer duelo, más injusto, enfrenta a Mifune con todo un ejército provisto de armas de fuego. El final llega a la tragedia con grandeza, tanto por la sólida actuación de Mifune como por la escenificación de los duelos. Hay momentos en que Kobayashi parece estar manejando figuras sobre un tablero de ajedrez, como si también

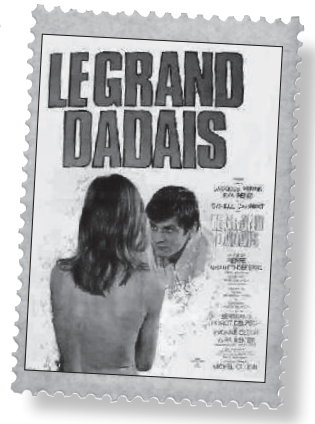
aquí siguiera cierto ritual, y en las últimas escenas hay momentos de sorpresa alucinante, entre guerreros, altos pastos y corridas repentinas. El conjunto es tan virtuoso como convincente y sólo requiere espectadores afectos a la inevitable solemnidad japonesa.

Panorama, 4 de marzo 1969.

Los cristales con que se mira

Nos llaman jóvenes rebeldes

(***Le Grand Dadais***, Francia / Alemania Occidental-1967) dir. Pierre Granier-Deferre.



RESULTA UN craso error llamar joven rebelde a Jacques Perrin en este caso, y parecería mucho más sensato mantener el título original, ***El gran bobo***, así sea con cierta connotación cariñosa, para que no se sienta muy insultado. El pobre muchacho descubre a los 20 años que las mujeres existen y que el sexo es posible, pero no se le anima a la joven de buena familia que tiene a mano (Danièle Gaubert) y en cambio accede a dejarse seducir por la modelo alemana experimentada (Eva Renzi). Con el tiempo descubre que una y otra son un poco más promiscuas de lo que él esperaba. Esto lo lleva imprevistamente a matar a un señor desconocido y a sobrellevar el juicio criminal de práctica, ocasión que el relato aprovecha para que fiscales, abogados y jueces se expidan sobre la juventud moderna, sus costumbres y la manera de cazarla (o casarla).

Director y libretistas creyeron muy hábil intercalar los pormenores del juicio con los pormenores de la biografía de Perrin, sin aclarar siquiera por qué lo están juzgando. Esta trampa narrativa crea suspensos muy artificiosos, que solamente podrían ser estimados por el director francés André Cayatte, un veterano en tales trucos. Si el relato puede sobrellevarse hasta el final, hay que atribuirlo a motivos distintos del retorcido libreto. La actuación de Perrin es excelente, la joven Eva Renzi tiene tanto talento como belleza, los ambientes en que ambos se mueven han sido descritos con riqueza de detalle y la fotografía de Andréas Winding juega con lentes, espejos, sombras, reflejos parciales y desplazamientos de cámara hasta constituirse en el personaje más interesante del conjunto. Sobre jóvenes rebeldes no hay mucho que aprender, por otra parte.

Panorama, 4 de marzo 1969.

Cinema novo: guerrilla carioca
Festival de Río

POR SEGUNDA VEZ, tras la experiencia de 1967, Brasil y Río tienen su festival cinematográfico. Ahora es bajo la formalidad de un aval (el reconocimiento de la FIAPF, la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films), que lo equipara en magnitud de primera categoría al de Mar del Plata y obliga a los argentinos, por espontánea generosidad de su gobierno, a compartir y alternar con los brasileños un privilegio que por ocho años ejercieron solos.

La inauguración de la competencia procuró corresponder a ese rango. Pero hubo frágiles resortes en la faz organizativa. No cabía la gente dentro del cine Roxy (palacio del festival). Tampoco cabía afuera. En grandes ciudades los festivales suelen traer estos problemas, que se presentaron aunque Copacabana equivalga a Mar del Plata. Copacabana trae a Río de Janeiro. El resultado es la superpoblación del festival, el caos, las peleas por butacas sin numeración, más invitados de los que corresponden o son aconsejables. El deslumbrante espectáculo de las mujeres mejor vestidas y desvestidas de unos veinte países no fue suficiente compensación, aunque incentivara el frenesí o el delirio de una multitud que llenaba cuatro cuadras cercanas, apenas contenida por la policía y los cables de la televisión. Tanto ruido deriva, por otra parte, de la riqueza de nombres propios ilustres o llamativos que el festival acumula, con sus debidos ecos en páginas enteras de diarios prestos a magnificar cualquier minucia. Como hecho trascendente (o no) el festival es un fenómeno para después, evaluable en su integridad, en el saldo que acredite o debite para el cine internacional, para el cine brasileño y latinoamericano.

Justamente este costado (el cine nacional) resultó, en lo ya advertible, la mayor desilusión oficial de Río de Janeiro. También el ejemplo candente de que los festivales no pueden desmembrarse de una realidad económica de un momento dado en un país dado. El "cinema novo", lo único del cine brasileño que vale, interroga o justifica su existencia, se negó a integrarse en el certamen. Realizadores, actores, autores coincidieron en la negativa. "La gente se ve combatida por un Instituto de Cine que no favorece su producción, exportación o distribución, y que en cambio gasta millones de cruceiros en promover el cine internacional" dijo a ***Panorama*** el productor Luis Carlos Barreto. Al observador sagaz no escapa el hecho de que la actitud del "cinema novo" es el último síntoma de una guerra silenciosa y tensa entre la juventud rebelde que filma y el oficialismo, despreocupado de un cine que, por ser rebelde, implícitamente estaría frente a lo que el oficialismo combate, niega o disimula. El fenómeno no es necesariamente político en cuanto al estilo del "cinema novo" pero asume contornos políticos desde las prevenciones oficiales.

El resultado primero de ese conflicto que signa al festival son escapadas menos discretas que evidentes a Niterói. Diariamente, directores y críticos extranjeros cruzan la bahía para llegar allí. Es un baño reconfortante de cine anticonformista y casi desconocido. Tal vez resulte, por reacción, una feliz consecuencia –no prevista– del festival. Dialogar con Fritz Lang, Polanski, von Sternberg, Vanessa Redgrave, Robbe-Grillet, Wajda o Ingrid Thulin puede ser otra. Aquilatar la adhesión o rechazo, curiosidad o interés, o cualquiera otra impresión que susciten las películas argentinas (**Martín Fierro**, **Palo y hueso**) también es una consecuencia y además una preocupación. Ya se verá.

CUATRO EN LA PIEL DEL CINE. El veterano periodista Dore Silverman sumó las edades de Alberto Cavalcanti, Fritz Lang y Josef von Sternberg. Le daba 220 años, o sea un promedio de 73 años y cuatro meses. "Esto no había ocurrido jamás en ningún festival", dijo. Pero ocurrió en Río de Janeiro, como síntoma de una preocupación por el cine que se da en pocas ciudades.

Un comité de críticos y especialistas parece haber organizado el Festival de Río con mucho dinero pero también con mucho interés por obtener lo mejor que se pueda traer de todo mercado, desde retrospectivas que arrancan de 1927 al estreno mundial de **El ladrón de crímenes** (*Le voleur de crimes*), un film insatisfactorio de Nadine Trintignant que no se había exhibido siquiera en París. Y aunque el marco del Festival reproduce inevitablemente las piscinas, los autógrafos, las bikinis y los romances apócrifos, cabe asombrarse, en cambio, por la seriedad con que ***Jornal do Brasil*** encara la marcha diaria del certamen. De cuatro a cinco páginas completas abundan en reportajes, biografías, investigaciones sobre el cine de ciencia-ficción, diversas industrias cinematográficas, sin perjuicio de la información actual, el programa diario, la reseña de películas de ayer. Con esa prensa y con el público que presumiblemente la lee, tiene sentido traer realizadores de la nueva ola y a veteranos cuyas edades suman 220 años.

Cavalcanti es el más ocupado de esos veteranos. Cuarenta años de su cine asomaron en la retrospectiva-homenaje, confirmando en especial la calidad de **Al morir la noche** (*Dead of Night*, 1945), un grupo de relatos fantásticos que valdría la pena reestrenar[22]. En las mismas funciones de la retrospectiva se vende la nueva edición de ***Filme e realidade***, un libro en el cual Cavalcanti, teórico además de director, reunió artículos, ensayos e impresiones de varias épocas. Además, el realizador integra el jurado oficial y a veces da la impresión de que su cuerpo de débil anciano no resistirá ese tren de trabajo, caminatas, consultas y entrevistas. Cuando lo dejan hablar suelto, se le pueden escuchar recuerdos emotivos que son casi la historia del cine. A ***Panorama*** contó anécdotas de John Grierson, el padre del documental británico que pasó por Buenos Aires una década atrás[23]. Muchas otras figuras de su carrera verdaderamente creadora acuden sin cesar a su memoria. Esa carrera es una de las más extensas y variadas del siglo, y también, curiosamente, una de las menos conocidas por el público mundial que vive pendiente de los devaneos de figuras y figuritas de un día. Abarca la explosión de la vanguardia francesa en los años veinte, el documentalismo de la década siguiente, el renacimiento del cine inglés, varias tentativas de planificar y jerarquizar el cine brasileño.

Fritz Lang tiene más tiempo que Cavalcanti. "Es la segunda vez que vengo aquí y ni siquiera integro el jurado. Soy una especie de hijo ilegítimo de este Festival y le recuerdo que los vástagos ilegítimos son, ante todo, hijos del amor", declaró a este corresponsal. Del cine ajeno no quiere hablar, por motivos que insinúa como éticos. Sólo se atrevió a subrayar que Godard improvisa. "Lo hace con genio", agrega, y

[22] Ver crítica de H.A.T. en el Tomo 1.
[23] En ese mismo viaje Grierson también pasó por Montevideo y H.A.T. le dedicó una serie de notas. Ver Tomo 2.

funda la opinión en su propia experiencia como actor junto al director francés en **El desprecio** (*Le Mépris*, 1962). "Vi el libreto que Godard envió al productor. En una página decía: 'No sé lo que sigue, no puedo adivinar cómo hará Brigitte Bardot la escena anterior'."

Lang habla de su cine y aclara que se retiró voluntariamente. Ocho años pasaron desde **Los mil ojos del doctor Mabuse**, su último film. Tuvo entre manos un proyecto para filmar en la India, a donde fue llamado por el propio Nehru. No fructificó. Y en Alemania no quiere hacer ya nada, en parte porque prefiere dejar sitio a los jóvenes, en parte –con bastante fundamento– porque el último cine alemán no le satisface. Ahora trabaja como conferencista y profesor en California. Exhortado a definir su filmografía, que incluyó gran mayoría de obras policiales y de espionaje, Lang panoramiza "una lucha entre el hombre y su destino". La definición resulta amplísima. Cabe casi todo, también el propio Fritz Lang, que fugó de Alemania en 1933, cuando el sibilino Goebbels le ofreció la supervisión de todo el cine nazi. Después hubo de luchar con productores norteamericanos para imponer sus ideas, su estilo, su independencia. Hoy apunta esa lucha con el recuerdo de que Warnes Bros. suprimió diez últimos minutos de **A capa y espada** (*Cloak and Dagger*, 1946), donde Gary Cooper interpretaba a un científico modelado sobre Oppenheimer. "La última secuencia –informa- preguntaba por el destino de la bomba atómica, eso alarmó entonces". Un sentido político fue también adjudicado a su **M, el vampiro negro** (1931). En el libro *De Caligari a Hitler* el ensayista alemán Siegfried Kracauer propone que el film fue una premonición del nazismo inminente. Lang reacciona contra esa ocurrencia. "Kracauer es un idiota" exclama. "Los creadores siempre son homenajeados por críticos que descubren más sentidos de los que hay en una obra. No culpen al artista de la idiotez ajena".

El filosófico Sternberg fue homenajeado con la presidencia del jurado y es el primero en cuestionar su competencia para el cargo. Dice no haber visto ningún filme de Truffaut ni de Godard, se declara escéptico sobre los jóvenes. "Oigo hablar mucho de la nueva ola, dudo de que exista. Vi **Bonnie and Clyde**, de Arthur Penn; es un buen film, tan bueno como otros de hace treinta años. Falta tal vez perspectiva crítica, visión a través del tiempo para una valoración de la obra artística en general. A veces sobrevaloramos lo que vemos; al reverlo se producen cambios de opinión. Nadie podría atreverse a comparar a un Jerónimo Bosch con cualquier pintor moderno. Muchos críticos carecen de nociones sobre el proceso evolutivo de la creación".

Cuando ventila opiniones, Sternberg sigue diciendo las mismas cosas que antes: su creación de Marlene Dietrich "como figura, no como actriz", su indiferencia por el realismo, el impúdico orgullo de las películas propias, viejas peleas con Hollywood (con la Metro en 1927 y 1939, con Howard Hughes y la RKO por los cortes que hicieron a **Jet Pilot** y a **Macao**) ironías sobre la superficialidad con que se le formulan preguntas que ya contestó largamente en su libro *Fun in a Chinese Laundry*, resumen de teorías, experiencias, encrespadas batallas con Emil Jannings y Charles Laughton[24]. Ahora tiene conciencia de ser una figura del pasado, un profesor de California que viaja todo lo que puede, un orador estimulado por sus oyentes, un maestro de discípulos llamados Curtis Harrington,

[24] Ver pág. 38.

Gregory Markopoulos o, improbablemente, Henry Hathaway, hábil artesano de Hollywood que nunca se mostró rebelde.

DE LA NOVEDAD AL CLASICISMO. Dos generaciones separan a Robert Enrico de Cavalcanti, Lang y Sternberg. Es famoso por **Los aventureros** pero nunca tuvo mejor fama que cuando en Río inició la conferencia de prensa con una protesta muy hábil contra la prisión del director brasileño Joaquim Pedro de Andrade y la abierta adhesión al "cinema novo" en conflicto con el Festival. En privada entrevista con *Panorama*, prolongó aquellas ideas y su franca oposición a la censura. Recordó que en 1964 tuvo problemas en Francia con **La Belle Vie**, prohibida algún tiempo por presión del ejército. "Ahora no me detendré con ningún tema audaz. Prefiero el riesgo a autocensurarme".

La belle vie fue, según Enrico, un film crispado y detonante, muy "nouvelle vague". Posteriormente evolucionó hacia un lenguaje clásico, coherente, pausado. Así resultó una pequeña joya, **La Rivière du hibou**, corto tomado de un cuento de Ambrose Bierce que se ubica en la guerra civil norteamericana. "Llegué a tentarme por la idea de trasladar la acción a la guerra de Argelia, después la deseché". Se alegra del éxito de **Los aventureros**[25] pero "me resulta inusitado su permanencia en la cartelera céntrica de Buenos Aires".

Enrico sonríe y dice palabras de escepticismo sobre los diversos desplantes de la nueva ola. Destaca que Truffaut y Chabrol se vuelquen también al cine clásico, "por lo menos en las formas narrativas". Tocando el caso Godard, la improvisación y la indisciplina como preceptos religiosos, no gusta especificar "juicios sobre el trabajo de los colegas". Sin embargo, "estimo en Godard la sinceridad de sus búsquedas".

Luego de **Los aventureros**, Enrico filmó T**ante Zita** (1968), película centrada en una estudiante comprometida en la rebelión juvenil y en contra de los valores morales de sus mayores. Siguió **Alias Ho** (*Ho!*, 1968), que presenta a Belmondo como un individuo empeñado en llamar la atención inclusive hasta el delito. Fracasa: "el plan describe a un personaje que creo cierto y contemporáneo". Más allá de su obra y de ese probable acercamiento a la problemática actual, Enrico prefiere hablar poco de cine. En Río de Janeiro asumió la función de jurado con dedicación, paciencia y también discreción.

FESTIVAL CON MUCHO DINERO. Trescientos setenta mil dólares costó el segundo Festival de Río de Janeiro. Equivalen a ciento treinta millones de pesos argentinos y al triple de lo que costó el último Festival de Mar del Plata (1968). La diferencia se nota en la superabundancia, que empieza por la ciudad misma, por el lujo de Copacabana, por la cantidad y precio de sus hoteles, por las tres salas cinematográficas puestas a disposición del Festival. Para quienes ansían estrellas, estuvieron Ingrid Thulin, Glenn Ford, Amidou, Claudine Auger, Jean-Louis Trintignant, Keir Dullea, siete directores prestigiosos en el jurado y además Fritz Lang, Roman Polanski, Val Guest, Manuel Summers, Claude Lelouch, Torre Nilsson. Se formaron jurados adicionales de la crítica, del cortometraje, de la Oficina Católica Internacional del Cine. Se exhibió una retrospectiva de

[25] Ver pág. 92.

Cavalcanti que abarcó en nueve funciones a una carrera variadísima, extendida durante 1927-1955 en Francia, Inglaterra, Brasil y Austria. Se convocó a una conferencia internacional de ciencia ficción, con presencia del escritor Arthur C. Clarke y de otros treinta de diversas procedencias (ninguno argentino), más 18 exhibiciones de films del género, desde la muy primitiva serial de **Flash Gordon** hasta **2001 Odisea del espacio**.

A estos costos hay que agregar 40 coches que impidieron quejas; una sala de prensa superdotada de escritorios, máquinas y casilleros; un jefe de prensa (János Lengyel) que dirigió entrevistas y gestiones en portugués, castellano, húngaro, inglés y francés; un sistema funcional para entradas al cine o vales de comidas. Y sobre todo, debe agregarse la presencia de 25 recepcionistas políglotas que solucionaron problemas comunes y exóticos, trabajaron dos semanas sin descanso, durmieron cuatro horas diarias y tenían prohibido ir a la playa, bañarse en la piscina o dejar sospechar siquiera la menor sombra de romance o anexos. Por su conducta impecable, Roman Polanski las felicitó desde el escenario, durante la solemne entrega de premios, y les ofreció una simbólica flor. Nunca lo aplaudieron tanto.

Hubo defectos, desde luego. Aunque cada film oficial se exhibía dos veces diarias, la venta pública de entradas se combinó con el exceso de pases libres para provocar avalanchas casi fatales en tres funciones. Y aunque la informalidad de la ropa deportiva era consigna diaria, por dos veces se exigió smoking a los caballeros, causando interesantes discusiones con porteros sobre cómo es la ropa de etiqueta en 1969 (extravagancia y frambuesa) y provocando que dos periodistas latinoamericanos, a quienes se impedía entrar en la sala, consiguieran hacerlo cuando a la pregunta de si eran artistas contestaron que sí. Un poco de inglés abre las puertas.

No hubo escándalos ni episodios notables, excepto el presumible ataque de locura que en el penúltimo día derrumbó al director sueco Lars-Magnus Lindgren (**Adorado John**) e impidió su presencia final en el jurado. Se sabe que le gustaba **Martín Fierro**. Y a falta de escándalo, no faltó algún periodista que se quejara de que "en este Festival no pasa nada". Pero es que no tiene por qué pasar algo especial. Estrellas y directores estaban a la orden para entrevistas y cumplieron con ellas entre ejércitos de traductores. Un centenar de films se exhibió a disposición de todos (aunque las funciones simultáneas destrozan el alma). La variedad y cantidad de peinados, bikinis, trajes de noche y ostentaciones masculinas, que son el último grito, alimentó sin pausa a los fotógrafos. En la superficie, un festival es eso.

Más abajo, es una oportunidad de contactos, pero no se sabrá todavía qué estrella española será contratada por Hollywood, si una coproducción se concretará entre argentinos y brasileños, cuál de los periodistas será convocado al Festival de Berlín o al de Pula, qué film polaco fue vendido para Chile. Y más profundamente, un festival debe ser medido por lo que aporta. Desde el ángulo de las limitaciones argentinas para ver cine ajeno (por exotismo, por demora, por censura), algunas constancias son procedentes.

Cinema Novo – Un conflicto interno, vagamente político, seguramente ideológico y quizás personal, impidió que el nuevo cine brasileño fuera exhibido ante los extranjeros. Allí perdió Brasil su mejor posibilidad internacional de la década. Exhibió films de factura más comercial, que no suscitaron mayor interés.

Wajda – Su último film, **Todo en venta** (*Wszystko na sprzedaz*, exhibido fuera de concurso), constituye un peculiar homenaje a Zbigniew Cybulski, el consagrado actor polaco (**Cenizas y diamantes**) que falleció en 1967. Ni su nombre ni su rostro figuran sin embargo en el asunto, que lo alude indirectamente mientras describe el rodaje de un film, interrumpido por su muerte y luego modificado. Una penetrante sutileza caracteriza a este elaborado relato, pero cabe sospechar que fuera de Polonia será incomprendido[26].

Skolimowski – En **Barrera** (también fuera de concurso) este otro polaco se vuelca a una vanguardia personalísima, hecha de protestas contra el conformismo social. Rompe el naturalismo narrativo, estiliza escenarios, rebusca movimiento y enfoques, hasta acercarse al cine de animación. El film fue ya comprado para la Argentina y dará que hablar.

Jancsó – El maestro húngaro de **Los desesperados** (*Szegénylegények*, 1965) mantiene en **Los rojos y los blancos** (*Czillagosok katonák*, 1967) el mismo género, al enfocar episodios militares que siguieron en 1918 a la revolución rusa. También mantiene un estilo austero, lacónico, con un dominio maravilloso de personajes y cámara.

Godard – Su primer film inglés se llamó **One plus One** y ahora se llama **Simpatía por el demonio** (en concurso). No tiene argumento sino un sostenido desfile de extravagancias: entrevistas a una actriz, largos discursos sobre el Poder Negro, lectura de textos políticos, varias secuencias en que los Rolling Stones ensayan interminablemente una sola canción que nunca terminan, un centenar de frases burlonas y apócrifas que aluden a todo gobernante de este siglo. La obvia idea es destruir mitos: el arte, la publicidad, la fama, la narración cinematográfica. Para construir ese caos sólo hace falta coraje. Pero Godard puede recibir malas noticias. El cine no evoluciona con gestos anárquicos sino con la creación de formas y de ideas. Y el público se levanta en cantidades tales que un distribuidor necesita también tener mucho coraje para comprar esa monotonía.

Losey – La idea de **Ceremonia secreta** (*Secret Ceremony*, en concurso) proviene de un cuento de Marco Denevi, ya premiado por ***Life***. Puesto en el film, presenta a Liz Taylor y Mia Farrow como dos mujeres que engañan o se engañan al fingirse madre e hija. Los personajes son tan increíbles, las derivaciones tan folletinescas y la solución tan rebuscada, que sólo quedan en pie las dos actrices.

La mejor discusión del Festival seguirá en Buenos Aires, para averiguar si **Teorema** de Pasolini (fuera de concurso) es una maravilla o un asco. A *Panorama* le pareció un film inteligente, calculado, extravagante, que obliga a pensar y que no suscita la menor adhesión emotiva, todo lo cual Pasolini sabe desde el título. A los costados del fallo quedan calidades parciales de varios films y objeciones a otros. Es inútil recordar **Una joven llamada Joanna** (*Joanna*, Michael Sarne), **El bebé de Rosemary** (*Rosemary's Baby*, Polanski) y **El nadador** (*The Swimmer*, Frank Perry), que ya llegaron a Buenos Aires, y será mejor olvidarse de otros diez títulos

[26] Ver pág. 152.

en concurso. Nadie debe olvidar sin embargo a **Martín Fierro**, porque fue, literalmente, el Primer Premio de la Argentina en un festival internacional[27].

Panorama, 25 de marzo, 1 y 8 de abril 1969.

Bergman
Después del silencio[28]

LOS PROBLEMAS DE LA identidad han preocupado a Bergman durante buena parte de su obra dramática, reiterando inquietudes muy afines a las que Pirandello planteara en su teatro. Se nace por azar con un nombre, un color de piel, una circunstancia social, un sexo, una posibilidad de carácter o de vocación. Después la vida moldea diversamente al ser humano y aquella identidad puede ser modificada, voluntaria o involuntariamente. La necesidad, la mentira, el hábito del teatro y de otras formas de ficción, prácticamente infinitas, trastornan otra vez la identidad que se tuvo. Y en una etapa que Pirandello exploró mejor que nadie, se termina por tener la identidad que los demás adjudican: al fondo de esa resignación hay un germen de ordenamiento social. Quienes se rebelan contra ese dictamen (como Gauguin cuando escapa en 1891 de la vida burguesa y se dedica a pintar en Tahití) replantean en la práctica una preocupación metafísica: quién soy, qué hago, qué debo hacer.

En su sentido más obvio, esos problemas de la identidad fueron expresados por Bergman en toda la anécdota de **El mago** (*Ansiktet*, 1958), que por algo se llama **El rostro** en su título original. Allí Max von Sydow asume alternadamente dos personalidades, como figura principal en un juego de apariencias. Se lo presenta como un farsante, que finge poderes mágicos y que está definido por su silencio, su barba, su disfraz, su actitud dominante. Despojado de esas apariencias, se lo revela como un ser débil y miedoso, atravesado por rencores y odios contra los demás. A su lado, otros personajes juegan también a la apariencia y a la realidad, porque así lo pide la ingeniosa trama: su ayudante parece un hombre y es una mujer, el médico parece sabio y es torpe, un muerto resulta estar vivo, un acto milagroso resulta ser un truco, pero después otro truco puede ser realmente un milagro. En los intersticios de esa trama, Bergman está desarrollando a la vez una discusión sobre identidades y una variante más sobre los problemas del arte y de la ficción, que le han preocupado desde la niñez.

Pero sería erróneo creer que ése es el único ejemplo. En un sentido menos superficial, Bergman ha planteado de otras maneras la búsqueda de una identidad

[27] H.A.T. escribió una extensa nota sobre el film y sobre este premio, que publicó después en ***Crónicas de cine***.
[28] La nota actualiza a 1969 el libro de H.A.T. y Emir Rodríguez Monegal, ***Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico***, que llegaba hasta el film **El silencio**.

última. La bailarina de **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, 1950) encara en el presente a la otra mujer que fue ella misma en su juventud; el viejo Isak Borg en **Cuando huye el día** (*Smultronstället*, 1957) descubre a través de sus recuerdos y de sus sueños la personalidad interior que se escondía en sí mismo; la protagonista de **Detrás de un vidrio oscurio** (*Såsom i en spegel*, 1961) puede ser entendida alternadamente como una iluminada que llega al aterrorizado contacto con Dios y como una demente que ya no debe vivir con sus semejantes. Ningún realizador cinematográfico profundizó tanto como Bergman en los laberintos de la mente y del alma: cabe entender que ha pensado y escrito sobre sí mismo, sobre sus terrores y sus dudas y sus esperanzas.

OTRO VIDRIO OSCURO. Con elementos totalmente distintos, Bergman habría de discutir nuevamente en **Persona** (1966) los problemas de la identidad, incluyendo la propia. Se ha señalado con justeza que la estructura del film deriva de **El silencio** (*Tystnaden*, 1963): también aquí hay dos mujeres vinculadas por una mezcla de curiosidad, pasión y odio, también hay un hijo olvidado o postergado por una de ellas, también se plantean los límites de la comunicación y el lenguaje. Allí acaban las similitudes y comienzan las sorpresas. Ante todo, Bergman llega aquí al record de la economía narrativa, cuando utiliza solamente a dos personajes principales, de los cuales uno se mantiene silencioso; esta restricción supera las que se había impuesto para **Detrás de un vidrio oscuro**, **Luz de invierno** (*Nattvardsgästerna*, 1962) y **El silencio**. En segundo lugar, el trazo de conflictos dramáticos y de sentidos posibles crece continuamente en complejidad, al punto que toda descripción del film puede ser controvertida por quienes han creído ver o entender cosas distintas. Y en tercer lugar, Bergman incorpora, por primera vez en su carrera, una reflexión sobre la índole del cine y de la ficción, lo cual mantiene relación estrecha con la línea principal del tema.

Lo que suele llamarse argumento se cuenta con engañosa simpleza. La actriz Elizabeth Vogler queda muda en medio de una representación y sumida en un desarreglo mental cuyos únicos síntomas claros son el persistente silencio y una actitud contemplativa ante el mundo exterior. En el hospital se descarta que Elizabeth sufra de ninguna enfermedad y se insinúa que su trance pasará con el tiempo. La enfermera Alma se hace cargo de Elizabeth, ambas se recluyen en una casa solitaria junto a la costa y comienzan una peculiar amistad. A medida que pasan los días, Alma se va revelando en inevitables monólogos. Cuenta a Elizabeth las especiales circunstancias en que obtuvo su máximo placer sexual (una moderada orgía en una playa), pero después se siente avergonzada de su propio relato y se cree juzgada por Elizabeth. Cuando lee subrepticiamente una carta escrita por ésta, Alma entra en una etapa de hostilidad hacia su paciente; después ambas mujeres se separan y no está claro cómo podrán evolucionar en sus respectivas crisis, aunque se insinúa que ahora Elizabeth volverá a la salud y será Alma quien entre en alguna clase de trastorno mental.

Las explicaciones sobre la línea argumental son inevitablemente aproximativas. Puede afirmarse, por ejemplo, que Elizabeth se enferma ante el horror del mundo, ante la violencia y la injusticia, pero esos datos resultan equívocos: ciertamente se la presenta aterrada ante un aparato de televisión que le muestra un bonzo suicida envuelto en llamas o ante una fotografía ya clásica que presenta a un niño custodiado por la barbarie nazi, pero no debe olvidarse que ambas imágenes son posteriores y no anteriores a la crisis de su enfermedad. También sería válido interpretar que Elizabeth ha sobrellevado una crisis de rechazo y alejamiento de su propio hijo, según se infiere en un relato verbal que formula Alma, pero esa interpretación no está confirmada por Elizabeth ni parece muy unida a la mudez de una relación de causa y efecto. Una ambigüedad similar caracteriza a Alma. Está claro que su monólogo sobre la orgía sexual termina por ser una revelación para sí misma, una duda contra la actitud conforme que manifestó en una escena anterior, una pérdida de su primera identidad. Pero sería excesivo entender que Elizabeth se transforma en la enfermera y Alma en la enferma, a menos que esta transferencia de identidades sea entendida como un apunte sintético para un desarrollo posterior (lo que requeriría hacer otro film que se llamara **Persona Segunda Parte**). Puede entenderse en cambio que Alma quiere ser Elizabeth, dato variablemente apuntado por el parecido de ambas actrices y por diversas líneas del monólogo. Cuando esa voluntad se ve clara, puede explicarse la asombrosa escena en que Alma entrevista al marido de Elizabeth asumiendo la personalidad de ésta y terminando por acostarse con él ante la mirada de la esposa: toda la secuencia está claramente en su imaginación y posee la especial lógica de los sueños o de las esperanzas. También hay que entender como imaginaria la otra escena en que Elizabeth se acerca a Alma en el sueño y le acaricia el cabello; al día siguiente Elizabeth niega haber hecho tal cosa y no hay motivo para suponer que niegue por mala memoria o por malicia.

Pero cuando se comienza a admitir que ésta o aquélla secuencia son imaginarias, se está admitiendo también que otras pueden serlo, porque no hay una diferencia clara (de contexto, de aclaración, de iluminación, de composición visual) entre las secuencias imaginarias y las que provisoriamente pueden denominarse secuencias reales. Como ya lo hicieron el propio Bergman (en **Cuando huye el día**), Alain Resnais (en **Hiroshima mon amour**, 1959), Luis Buñuel (en **Belle de jour**, 1967), la imagen cinematográfica pierde aquí su connotación de cosa que realmente ocurre. Sin previo aviso, sin explicarlo siquiera, lo que se muestra puede ser ubicado como hecho presente o como episodio imaginario. O más aún, puede ser explicado como la transmutación y deformación, en tiempo presente, de elementos extraídos del pasado y del sueño. Y aunque el cine fantástico ha existido desde que hubo cine (o desde que Georges Méliès comenzó a explorarlo en 1896), pertenece a la última década el paso audaz de mezclar realidad y fantasía sin advertir sobre los límites. El reconocido ejemplo máximo fue brindado por Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet en **El año pasado en Marienbad** (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), que enlaza pasado presente e imaginación hasta el vértigo y cuyo único inconveniente es la escasa importancia de lo que haya ocurrido o no ocurrido en Marienbad o en otro sitio.

Una teoría más audaz fue aportada por la escritora norteamericana Susan Sontag en un ensayo tan penetrante como extenso sobre **Persona**, que ocupa seis nutridas páginas en ***Sight and Sound*** (Londres, otoño 1967). Sostiene allí que Bergman decidió utilizar un tema pero no un argumento, y que los datos psicológicos y narrativos son deliberadamente indeterminados. Agrega que la construcción del film queda mejor descrita en términos de forma: "variaciones sobre un tema". Y después explica: "El tema es el del doble y las variaciones son las que siguen a sus posibilidades principales: duplicación, inversión, intercambio, repetición". Según Sontag, sería un malentendido querer saber exactamente qué ocurre en Persona. "Es correcto hablar del film en términos de la pericia de dos personajes llamados Elizabeth y Alma, que están envueltos en un desesperado duelo de identidades. Pero no es menos cierto o relevante tratar a **Persona** como algo que puede equívocamente llamarse una alegoría, un duelo entre dos partes de una misma persona: la corrupta que actúa (Elizabeth) y el alma ingenua (Alma) que se destroza en contacto con la corrupción." La escritora apoya su tesis en dos fundamentos. Por un lado, Bergman ha retenido tanta información sobre ambas mujeres que sería imposible determinar claramente lo que ocurre entre ellas. Por otro lado, Bergman introdujo en el film varias reflexiones sobre la naturaleza de la representación, construyendo "una meditación sobre el film que trata de aquellas".

El particular atractivo de esa teoría es su coordinación de datos dispersos o contradictorios. Lo que en un novicio puede parecer improvisación, en Bergman es necesariamente cálculo, incluso al extremo de desconcertar a su espectador para sacudirlo en cada etapa de su comprensión. Algunos apoyos a la teoría:

Uno – La palabra ***persona*** designa en griego a la máscara de los personajes teatrales. Un día Elizabeth se despoja de su máscara de actriz y accede a su aterrorizada vida anterior, pero con ello, como sostiene la psiquiatra, sólo procede a colocarse otra máscara enferma: "también dejará la apatía como dejó los otros papeles, uno por uno". Paralelamente, Alma vive con una máscara de felicidad, integrada explícitamente por su novio, su profesión, su situación económica, hasta que un día su propio recuerdo (la orgía sexual) le revela una identidad interior que había sido reprimida. Este doble proceso desnuda por dentro a ambas mujeres. Se conocen, traban amistad, llegan incluso a identificarse entre sí (un dato marcado por diversas escenas) pero después se alejan. Es significativo que el film no aclara la resolución de sus conflictos. Todo ocurre como si Bergman quisiera aprovechar de allí la unión y el contraste de ambas mujeres, pero no sus destinos posteriores.

Dos – Bergman parece empeñado en destrozar la lógica del argumento, quizás para evitar que el espectador se sienta seguro de entenderlo. Por ejemplo, Elizabeth escribe una carta a la psiquiatra, Alma lee clandestinamente ese texto y allí se siente juzgada por su propia paciente. La carta es necesaria para lo que sigue, pero obliga a dudar sobre los datos previos, porque Elizabeth asoma allí como más lúcida y expresiva de lo que su mudez había dejado traslucir. Un caso similar de contradicciones surge al final, cuando la casa solariega se transforma sin aviso ni explicación en el cuarto de sanatorio, dejando entender que todo lo anterior pudo ser imaginario. En esos y otros datos Bergman establece que le importa la situación central, pero no el argumento en el sentido tradicional del término.

Tres – Por lo menos dos símbolos establecen una intención alegórica. El nombre Alma significa obviamente "alma", aunque sólo los privilegiados espectadores de habla castellana pueden entenderlo sin las explicaciones que necesitan suecos, ingleses o franceses. Y el apellido de Elizabeth es Vogler (textualmente, "pájaro") que

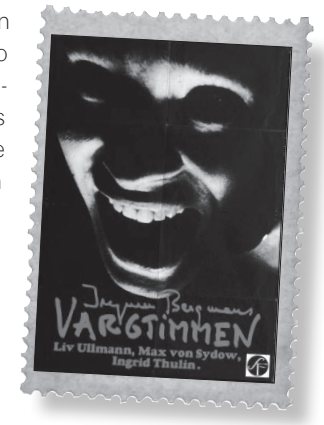
ya había sido la denominación de Max von Sydow en **El mago**, con su connotación de que el artista agita las vidas ajenas. Más de un crítico ha querido entender allí una operación de canibalismo o vampirismo por parte del artista, que absorbe y consume la experiencia humana.

La teoría de que Bergman no está narrando un argumento sino explorando una situación (como lo haría en su órbita un pintor) tiene su mejor confirmación en los muchos elementos formales que ha agregado al film. Hay un momento en el que Alma enrostra a Elizabeth el fracaso de su matrimonio y el rechazo de su hijo; ese discurso aparece dos veces consecutivas, la primera sobre el rostro alarmado de Elizabeth que escucha y la segunda sobre el rostro acusador de Alma que habla, como si el tema del doble se trasladara del contenido al continente del film. Al principio y al final Bergman deja constancia además de que **Persona** no debe entenderse como un fragmento de la realidad sino como obra compuesta y creada. A esa intención apunta la presencia del enigmático niño que dibuja al principio y desdibuja al final los rostros de ambas mujeres. Y más aún, Bergman confirma ese concepto cuando incluye en principio y final las imágenes de la máquina que proyecta, o cuando hacia la mitad del relato finge, tras la crisis de Alma, que la proyección se interrumpe por algún defecto técnico.

En esos agregados, que cuestionan la legitimidad del lenguaje cinematográfico (su apariencia de realidad, su índole de ficción o de fantasía) Bergman incorpora datos personales, como si quisiera identificarse ante su público. La mano atravesada cruelmente por un clavo, el primer plano de un parto, aluden a imágenes de **Cuando huye el día** o de **Tres almas desnudas** (*Nära Livet*, 1958), mientras el fragmento cómico sobre un individuo perseguido por la muerte y por el diablo resulta ser simplemente el mismo fragmento que ya había incorporado a **El demonio nos gobierna** (*Fängelse*, 1948), su primera obra personal.

Persona tuvo una favorable acogida del público, especialmente del femenino, marcando la paradoja de que un film tan difícil, con el que los críticos se resbalan y contradicen, haya progresado sin penurias en la atención del espectador. Un posible motivo es que allí se tratan problemas femeninos; otro es el marco mágico o poético en que se presentan esos problemas. Pero no hay que descartar la curiosidad por entender mejor lo que el film ofrece en términos cifrados y misteriosos. Dos meses después del estreno, un conferenciante que debió dirigir un debate sobre **Persona**, se encontró al terminar la proyección con el habitual público tímido, que no arranca a discutir porque teme equivocarse. El conferenciante utilizó un truco. Solicitó a alguien del público que simplemente narrara el argumento. Un joven se animó a hacerlo, pero a los treinta segundos fue contradicho por otro espectador, que había entendido algo distinto, y ese segundo espectador fue a su vez corregido por un tercero, con lo cual el debate se encarriló fácilmente. Es bien sabido que Bergman nunca formula aclaraciones sobre su obra (excepto en los términos más genéricos), pero esa noche una mitad del público habría querido tener a mano al realizador, para preguntar sobre la carta de Elizabeth, si el niño del principio es el hijo de ella, si Elizabeth recupera la salud y si Alma la pierde. En el fondo, nadie está muy seguro de que un film dramático pueda prescindir de un argumento o, peor aún, de que pueda utilizarlo parcialmente y dejar tantos cabos sueltos.

EL CREADOR Y SUS FANTASMAS. A primera vista, **La hora del lobo** (*Vargtimmen*, 1967) parece un relato sencillo, por lo menos para el espectador que esté familiarizado con el mundo de Bergman. En la primera escena Alma se presenta ante la cámara y dice en abierto monólogo, ante un invisible interlocutor, cómo su marido el pintor Johan Borg se fue de su lado poco antes, en lo que pudo ser un trance de locura. La acción retrocede a describir la vida de ese matrimonio en una isla de escasos habitantes, el diario íntimo que Johan escribe (y que Alma furtivamente lee), la presión que sobre Johan ejercen, diversamente, los habitantes del castillo cercano, su propio insomnio, los fantasmas de su imaginación, el recuerdo de una amante que quizás ya haya muerto. La descripción culmina en que Johan enloquece, pega un tiro a su mujer, huye en la noche con destino incierto.



El claro sentido de ese relato es otra metáfora sobre la vida interior del artista, un tema que ha preocupado a Bergman y que apareció antes en otras indagaciones sobre una bailarina, un payaso de circo, un violinista, un mago. Como si quisiera dejar pistas sobre el lado autobiográfico de ese material, Bergman utiliza otra vez algunos nombres claves: Borg era el apellido de Sjöström en **Cuando huye el día**, Alma es el nombre de la actriz en **Persona** y la ex-amante de Borg se llama aquí Verónica Vogler, lo que supone ya el tercer uso de ese apellido (previos: **El mago**, **Persona**). Lo que esta vez dice sobre el artista es que su mundo nace del terror de la pesadilla nocturna, concepto igualmente nítido en el sentido de la anécdota y en los elementos truculentos que invaden la imagen. Desde ese ángulo, **La hora del lobo** resulta uno de los argumentos menos convincentes del realizador, una indagación en las zonas más enrarecidas de la experiencia humana. Compárese este tema con cualquiera de los otros de su carrera (incluso con aquellos en los que procura penetrar en los misterios de la muerte, del impulso religioso, de la locura) y se verá cómo en el caso se aleja de lo que su espectador puede saber y sentir.

Lo que no impide, desde luego, que Bergman sea perfectamente sincero en el propósito y totalmente astuto para planear y realizar su film. Cabe imaginar que ha querido trasladar sus propias pesadillas, que deben abrumar regularmente a un creador cuya obra muestra tanta complejidad y penetración. Cuando en este film establece paralelos explícitos con *La flauta mágica* de Mozart, está significando que a un artista le incumbe la búsqueda de una belleza y una armonía entre el caos de elementos reales e irreales, que encuentra en su derredor. Sería fácil creer que Bergman se limita a prolongar una vasta tradición escandinava (y germánica), que abarca desde la leyenda medieval a los refinamientos formales del expresionismo. Pero también sería injusto desestimar su creación en tales términos, porque otros terrores y alucinaciones surgieron ya en previos films de Bergman: las explosiones de **El demonio nos gobierna**, el prólogo de **Noche de circo** (*Gycklarnas afton*, 1953), los sueños de **Cuando huye el día**. Al lado

de sus precedentes, **La hora del lobo** no parece una invención gratuita sino una concentración de terrores ciertos, a los que falta adecuado apoyo en la vida cotidiana.

Pero cuando se llega a verlo así, vuelve a parecer impresionante la dualidad de Bergman, la mezcla de una inspiración alucinada, irracional, con el cálculo pérfido de sus libretos y con la perfección de recursos formales. Es demasiado sencillo, por ejemplo, creer que Alma cuenta la locura y el alejamiento de su marido. Cuando el film es examinado en profundidad, se advierte que quizás Alma deforma o miente. Párrafos del diálogo informan que su convivencia con Johan la lleva a adoptar también sus pesadillas; otros datos subrayan que ella no es sólo testigo sino también vocero de la alucinación. Los dibujos de Johan no aparecen en la imagen, sino que son descritos por Alma; es ella quien lee el diario íntimo de su marido y quien formula la asociación entre los fantasmas nocturnos y los habitantes del castillo cercano. Como ella lo declara, una anciana desconocida, surgida de pronto a su lado, le sugirió esa lectura del Diario, pero la anciana reaparece después como uno de los personajes más aterradores de las pesadillas, hasta el momento más extremo en que con una mano se despoja de su propio rostro.

Una ambigüedad semejante caracteriza toda la estructura del relato. Buena parte de los episodios allí presentados sólo pueden entenderse como fantasías o alucinaciones: Johan mata a un niño entre las rocas, ve en el castillo a un hombre que camina por la pared, reencuentra a Verónica Vogler que yace como un cadáver en un camastro. Sin embargo, Bergman no aclara que esos episodios fantásticos integren los sueños de Johan. Los presenta directamente, al mismo nivel que otros diálogos naturales, y esto induce a pensar que cualquiera de los episodios puede ser entendido como real o como irreal. Compárese por ejemplo la última visita de Johan al castillo, presentada directamente en últimas horas de Johan: se advertirá que hay contradicción en los términos. Similarmente, las apariciones y desapariciones de personajes no respetan una lógica narrativa y no podrían ser encuadradas en el rigor de un relato sino en la libertad de evocación que suelen utilizar la pintura o la poesía.

Igual que en **Persona**, Bergman parece empeñado en descolocar a su espectador, despojarlo de la seguridad con que su cine previo podía ser razonado y entendido. En esto hay un rasgo de estilo, una necesidad de hacer más compleja la forma justamente porque es más compleja la sustancia. También hay un desafío a que se le pueda encuadrar y explicar. Está cumpliendo consigo mismo, está hablando de sus fantasmas para liberarse de ellos y se lo puede imaginar indiferente a la comprensión del mundo que lo rodea. Como artista corre un riesgo (cuyo derivado fue el menor éxito comercial del film) pero Bergman, a los 50 años de edad, con 29 films propios, tiene el mejor derecho posible a correr riesgos en tiempo presente y asomarse a audacias del cine futuro.

Nuevo Film, Montevideo, segundo semestre 1969.

LOS GOLPES DE LA REALIDAD

Vergüenza

(*Skammen*, Suecia-1968) de Ingmar Bergman.

BERGMAN NUNCA HABÍA hecho un film tan claro y directo, sin retrocesos temporales, sin los símbolos que se prestan a varias y ambiguas interpretaciones, sin la combinación de elementos reales con otros imaginarios o pretéritos. En cierto sentido su tema es la guerra (toda guerra) que aniquila no sólo a soldados sino también a civiles, pero quien conozca la obra de Bergman sabrá que ese tema está moldeado por su testimonio personal, por su sensibilidad herida. Deliberadamente toma un cuadro afín al de sus últimos films: una isla, una pareja de artistas, una aparente felicidad cotidiana, un alejamiento del mundo, que se expresa esta vez por la constancia de que teléfonos y radios no funcionan. Sobre ese matrimonio de artistas, que es sin casualidad el mismo de **La hora del lobo** (Max von Sydow, Liv Ullmann), concentra el efecto de una invasión a la isla, perpetrada por paracaidistas de una potencia no identificada, ante la resistencia de patriotas tampoco identificados. En esto hay ya un sentido, porque Bergman se niega a caracterizar a sus personajes como suecos (elige nombres muy neutrales o simplemente los omite) y a los invasores como representantes de alguna nítida tendencia ideológica o política. Le importa alegar contra la guerra en general.

A esta altura del siglo no podía hacer otra cosa. Treinta años antes era relativamente fácil abrazar por ejemplo la causa republicana española o a la causa de los aliados durante la Segunda Guerra Mundial. Hoy la causa de la izquierda se ha extendido hasta el comunismo, hasta el muro de Berlín, hasta la intervención armada en Hungría y Checoslovaquia, mientras la causa de Estados Unidos se prolonga hasta Corea y Vietnam. El resultado es que una persona independiente puede renegar muy fundadamente de la política, pero le seguirá importando protestar contra la guerra, sin tomar partido por ninguno de sus bandos. En el caso de Bergman, esa protesta llega a asumir un carácter de excepción, porque aparte de muy pasajeras alusiones previas (en **El silencio**, en **Persona**), toda su obra cinematográfica profundizó problemas psicológicos, morales y familiares del ser humano, sin tocar estructuras sociales o políticas. Con malevolencia podría afirmarse que ahora escapa de su torre de marfil.

Los paracaidistas que llegan a la isla obtienen un éxito inicial, son aparentemente rechazados, provocan incendios y muertes. El realizador marca esas operaciones con un realismo insólito, que a primera vista es ajeno a su estilo. Y sin embargo no es la aventura física lo que le interesa describir. Con peculiar astucia comienza señalando la felicidad doméstica del matrimonio, su atención a las plantas y a la granja, sus intereses inmediatos: un poco más de dinero, futuras clases de italiano, un viejo violín prodigioso de 1814. Así puede establecer después que los invasores (y también quienes les resisten) traen no sólo la muerte y la destrucción de bienes, hasta la catástrofe física, sino la desconfianza y la angustia. El alcalde que parecía bondadoso (Gunnar Björnstrand) se revela después como un aprovechado y es eje-

cutado como traidor; la mujer se convierte en una adúltera; su marido, que al principio es literalmente incapaz de matar una gallina, termina en la mentira, el robo y el crimen. De hecho, todo personaje del film revela algún lado sórdido en la emergencia de la crisis bélica, y no hay más que recorrer personajes para encontrar alguna forma del engaño, de la cobardía o de la bajeza. Así Bergman describe a la guerra en un doble aspecto siniestro: por fuera los incendios, los fusilamientos, el niño muerto fuera del camino, los cadáveres que se acumulan en el mar cercano; por dentro, como una ocasión crítica en la que sufren los inocentes, se pervierten conciencias, se despiertan hasta la crueldad los instintos que pueden llevar a sobrevivir.

La tradición y la comodidad quieren que un film de guerra diga con discursos sus intenciones pacifistas, mientras el espectáculo culmina justamente en otra escena bélica que haga interesante a la misma guerra que se objeta. Pero Bergman es un artesano más hábil. Cumple ciertamente con el espectáculo y con los hechos físicos, mostrando las explosiones y los bombardeos que nunca integraron su repertorio personal. Pero está en la mitad del relato y deriva después, característicamente, a la anotación individual, al modo y grado en que sus personajes se pervierten moralmente ante la presión de la guerra. Todo ocurre en plazos muy breves, todos los datos funcionan dentro de una estructura económica y sin embargo todo crece hasta una sensación patética de soledad e impotencia. En una secuencia final, cuando los protagonistas intentan huir en un bote y quedan varados en medio del océano, privados de alimentos, rodeados de cadáveres, Bergman establece la culminación de su drama: dos personajes enfrentados a la muerte, sin salida aparente, soñando pesadillas sobre la destrucción de cosas bellas, diciendo "y todo el tiempo yo sabía que debía recordar algo, algo que alguien había dicho, aunque olvidé qué era".

Cine & medios, n.° 1, junio / julio 1969.

Historia de **La religiosa**

UNO. Hacia 1760 Denis Diderot escribió en Francia una novela epistolar titulada ***La religiosa***, donde Suzanne Simonin narra en primera persona, mediante supuestas y sucesivas cartas, las desventuras de su vida. Nacida en una familia noble y semiarruinada, Suzanne fue confinada en un convento y obligada a tomar votos de monja. Su vocación no la llevaba a ese destino, pero debió aceptar la voluntad paterna, que en ese ambiente y en el siglo XVIII no admitía desafíos. La tragedia de Suzanne se divide en tres etapas. Primero protesta contra su reclusión, consigue interesar por cartas clandestinas a un abogado amigo, solicita oficialmente se le exima de sus votos, fracasa en ese intento, es hostigada con crueldad por la Madre Superiora y por las otras monjas. En una segunda etapa, su solicitud deriva sin embargo en que Suzanne pasa a otro convento, pero aquí es tratada, inversamente, con excesivo cariño. Las costumbres del segundo convento pueden calificarse de licenciosas, la Madre Superiora es obviamente lesbiana, se encariña con Suzanne. Ese y otros

hechos son referidos en la confesión periódica al sacerdote, se provoca un pequeño escándalo y Suzanne opta por fugarse del convento, ayudada por otro cura que a su vez quiere dejar los hábitos y convertirse en su amante. Cuando rechaza a este hombre, Suzanne empieza una tercera etapa clandestina, es incorporada a un prostíbulo y repentinamente se suicida.

En términos modernos, Diderot (1713-1784) podría ser definido como un liberal y un progresista, un empeñoso de la cultura, autor de una famosa Enciclopedia y padre espiritual de la Revolución Francesa que estallaría en 1789. Bajo la superficie de la ficción, y apoyándose en algunos hechos reales, ***La religiosa*** supone una denuncia contra costumbres y prejuicios de la época. Ni los nobles se conducen noblemente, ni las jerarquías eclesiásticas administran justicia con limpieza, ni los conventos irradian una impecable virtud. Sobre esas anotaciones, se marca con insistencia el absurdo de convertir en monjas a mujeres que no manifiestan vocación de serlo y especialmente la crueldad de obligarlas aun después que deciden abjurar de su forzado voto.

DOS. Antes de emprender el rodaje de **La religiosa**, el director Jacques Rivette (nacido en 1928) fue crítico, ensayista y editor de la revista ***Cahiers du cinéma***, amigo de Truffaut y Godard desde su encuentro casual en la Cinemateca Francesa hacia 1950, representante claro de la nueva y controvertida escuela crítica. Paralelamente colaboró como asistente con Jean Mitry, Jacques Becker, Jean Renoir, dirigió cortometrajes (1950-56) e integró de hecho la Nouvelle Vague cuando realizó **Paris nous appartient** (1958-60), un largometraje cuya compleja intriga policial y dramática contiene alusiones y reacciones a los movimientos políticos del siglo. El film, prestigiado por apariciones fugaces de Claude Chabrol, Jacques Demy y Jean-Luc Godard, en pequeños papeles, no llegó a ser estrenado comercialmente en Buenos Aires y contó con general aprobación de la crítica europea.

En 1962, un comité de pre-censura del cine francés rechazó a Rivette su adaptación de ***La religiosa***, lo que obligó a suavizar sucesivamente los términos del libreto y a cambiar su título natural por el de ***Suzanne Simonin, La Religiosa de Diderot***, a fin de indicar que se trataría de un clásico llevado al cine y no de una presentación de hechos contemporáneos. Simultáneamente, Rivette dirigió la obra en teatro (1963), con Anna Karina en el papel principal. Para el proyectado film se agregó una constancia adicional, colocada por el productor Georges de Beauregard, especificando que el argumento es una ficción (Beauregard fue en el cine francés el audaz empresario de Godard, Demy y Varda, entre otros). Las diversas gestiones ante la censura demoraron el rodaje, que comenzó finalmente en septiembre 1965, mientras en la prensa y en cartas al gobierno diversas personalidades católicas denunciaban al film, todavía inconcluso, como una afrenta para la religión.

En marzo 1966 el film terminado fue aprobado por el Comité de Censura, integrado por 23 miembros, que incluyen a altos funcionarios, magistrados e integrantes de comités de defensa de la familia, o sea personas de extracción católica en su mayoría.

Con esa decisión no estuvo conforme M. Yvon Bourges, Ministro de Información en el gobierno de De Gaulle. El Comité de Censura fue invitado a ver nuevamente **La religiosa**, en una segunda función a la que asistieron también Maurice Grimaud, director de la Sûreté Nationale (el más alto nivel de la policía francesa) y una Madre Superiora de un convento moderno. El primero aseguró al Comité que la exhibición pública del film podría ocasionar grandes desórdenes y manifestaciones; la segunda estipuló, por el contrario, que el relato cinematográfico era correcto y que describía episodios que han ocurrido con frecuencia en los conventos. En su segundo dictamen, el Comité aprobó nuevamente el film para su estreno y exportación, con las salvedades de que no era apto para menores (de 18 años) y de que no debía ser enviado a países de África y Asia donde existen misiones religiosas francesas y donde los nativos podrían recibir equivocadamente una visión deformada de monjas modernas, "cuyas actividades culturales participan del brillo mundial de Francia". En abril 1966, el Ministro Bourges ratificó su desaprobación a lo actuado por el Comité. En una decisión sin precedentes, prohibió el film para su estreno en Francia y para la exportación.

TRES. El escándalo que siguió a esa medida puede ser expresado con algunos datos:

Le Figaro, diario conceptuado como un árbitro del gusto burgués, se pronunció con un editorial: "El público adulto es tan buen juez como el gobierno respecto a los films que debe ver. La medida de Bourges provocará pasiones anticlericales que el film mismo no habría despertado. Las prohibiciones dictadas por el miedo nunca ayudaron a la verdad".

Le Monde incluyó una nota diaria, titulada ***L'affaire de La Religieuse***, a la que el lector recurría para estar al corriente del vértigo de pronunciamientos, como se consulta el pronóstico del tiempo. ***Paris Presse*** informó que el Comité de Censura pensaba renunciar en masa, ya que la medida del ministro dejaba a sus integrantes en posición ridícula.

El productor Beauregard inició una solicitud de revisión, que aspiraba a llenar con 1789 firmas (1789 fue el año de la Revolución Francesa) pero que se excedió rápidamente de esa cifra, porque firmaron demasiadas celebridades. Las adhesiones al productor se convirtieron en masivas cuando le llegó el apoyo del sindicato de maestros (270.000 personas) y de la Federación de Cineclubs (500 entidades con 200.000 socios). Un alegato principal del productor, expresado en un pleito legal, señalaba la irresponsabilidad del ministro: el libreto había sido aceptado por la precensura, tras algunos cortes, pero la prohibición llegaba después que el film se realizó a un costo de dos millones de francos.

Reforme, un semanario protestante, dictaminó: "El gobierno no puede defender el honor de la Iglesia mediante la limitación de la libertad de expresión. Los grupos de presión han puesto en duda el honor de la Iglesia".

Diderot se convirtió en tema frecuente de exámenes liceales, aparentemente por decisión de los profesores. Nuevas ediciones del libro se publicaron rápidamente y se agotaron de inmediato. Personalidades del clero se quejaron: "¡Cuánta gente leerá ahora el libro de Diderot, que es aún más perjudicial que el film!"

En una declaración pública, Jean-Luc Godard (nacido en 1930) agradeció con sarcasmo la medida del ministro Bourges. Después de señalar que él era demasiado joven para apreciar en su momento el pacto de Munich (1938), los campos de concentración de Auschwitz, la bomba de Hiroshima (1945), la época de la Gestapo y de la Resistencia, agregó que ese conocimiento fue ahora cambiado por una experiencia más directa, con la confiscación del film: "Gracias, Yvon Bourges, por haberme permitido contemplar de cerca la cara de la intolerancia".

En una carta al ministro André Malraux, el mismo Godard le reprochó el fracaso de sus intentos por entrevistarlo y lo acusó de cobardía, añadiendo: "Es realmente siniestro ver a un ministro gaullista de 1966, temeroso de un enciclopedista de 1789. Usted no podrá comprender por qué en esta carta le estoy hablando a usted por última vez, ni por qué en el futuro no le estrecharé ya la mano".

El obispo de Verdún aprobó la medida de Bourges mientras M. Contamine, director de la radio y la televisión francesas, cursó orden de que **La religiosa** no fuera mencionada en ninguna transmisión. El semanario derechista ***Carrefour*** sostuvo que si este film debía ser exhibido en nombre de la libertad, entonces "también deberemos abrir las puertas de Francia a todos los beatniks peludos y sucios del mundo". El escritor católico François Mauriac (nacido en 1885) escribió en ***Le Figaro Littéraire***: "A aquéllos que eligieron filmar el envenenado libro de Diderot no se les ocurriría hacer un film contra los judíos… mientras que contra los católicos, cualquier cosa vale". Pero en el mismo ejemplar del ***Figaro*** (14 abril 1966), su hijo Claude Mauriac, conceptuado como crítico cinematográfico, tomaba el punto de vista opuesto: "Rivette nos ha dado un verdadero film cristiano… Dios está presente en el corazón de Rivette, y gracias a él, también en los nuestros como espectadores del film, pero no en aquellos que lo han condenado sin verlo siquiera".

Un resultado de esa controversia fue la amplísima discusión sobre censura que se provocó de inmediato, a propósito de temas cercanos. En abril 1966, y con el auspicio de la Liga de los Derechos del Hombre, sesenta directores cinematográficos que incluían a Resnais, Vadim, Clair, Dassin, Marker, Gance, informaron cómo sus propias obras sufrieron en el pasado a manos de la censura. Una gestión de mediadores procuró convencer a Rivette y en el otro extremo a Malraux de que **La religiosa** se autorizara para exhibición en cineclubes y otros circuitos reducidos, pero Rivette se rehusó al trato, porque crearía el precedente de que todo cine no-conformista fuera confinado en el futuro a un "ghetto" cinematográfico. Esa gestión debe haber influido sin embargo en Malraux, quien decidió curiosamente incluir el film dentro de la representación oficial francesa al Festival de Cannes (5 al 20 de mayo, 1966). Allí se exhibió ante una enorme expectativa y no obtuvo premio alguno. Su inclusión era paradojal, pero debe recordarse que Malraux era ministro de Cultura, que sus antecedentes literarios (antes del gaullismo) fueron izquierdistas, que sus preocupaciones de conciencia deben haber sido enormes y, circunstancialmente, que otros directores franceses habían prometido un escándalo internacional en Cannes si no se solucionaba el conflicto de **La religiosa**.

El crítico Elliott Stein, en una extensa consideración sobre el problema (publicada en ***Sight and Sound***, Londres, verano 1966; de allí se extrajeron algunos datos para la presente nota) termina enfocando los especiales rasgos de la censura francesa. Allí hay libertad para temas sexuales, pero no la hay para los temas políticos o religiosos, que ataquen el orden constituido. Eso priva al cine francés de todo un cine social que existe sin embargo en Hollywood, desde **Viñas de ira** (1940) a recientes films sobre el mundo gubernamental y sus peligros: **Tormenta sobre Washington**, **El mejor**

candidato, **Siete días de mayo**, **Doctor Insólito**, **Límite de seguridad**. Y eso no solamente fue cierto durante el gaullismo (1958-69) sino también antes, cuando **Cero en conducta** (1933) de Jean Vigo fue prohibida durante doce años y emergió recién en la postguerra.

La prohibición a **La religiosa** fue levantada en 1967. Debe recordarse que durante 1968 Francia vivió otras agitaciones, dentro y fuera del cine: el despido de Henri Langlois como director de la Cinemateca Francesa (fue repuesto tres meses después, como resultado de un inmenso movimiento), la suspensión del Festival de Cannes por presión de Godard y otros realizadores, en medio de un verdadero escándalo, y de inmediato la rebelión estudiantil de mayo.

CUATRO. El Estado argentino es católico y también lo es la censura cinematográfica. El rigor de ésta fue extremado después de la ley 17.741 (llamada Ley del Cine) y especialmente después de la 18.019, que comete la operación censora a un Ente de Calificación Cinematográfica, autorizado a introducir cortes en los films antes del estreno. En las circunstancias, nadie podía esperar que la exhibición de **La religiosa** se hiciera en versión completa. El film fue comprado por la distribuidora Centuria, que durante 1968-69 trajo también otro material arriesgado (**Belle de jour** de Buñuel, **Juegos nocturnos** de Mai Zetterling) y debió exhibirlo con cortes impuestos por la censura. Menos legítimo pareció en cambio que la misma distribuidora introdujera cortes a **Parejas amantes**, el primer film de Mai Zetterling, suprimiendo no sólo escenas eróticas sino también otro material accesorio. Aparentemente lo creía demasiado largo para su exhibición comercial. Esas otras supresiones fueron denunciadas en su momento por el crítico Edgardo Cozarinsky (en *Primera Plana*) que había conocido el film en Suecia y en versión completa.

En julio 1969 **La religiosa** se exhibió en función privada ante cincuenta personas, la mitad de las cuales ejercen alguna forma de la crítica cinematográfica en Buenos Aires. Se comprobó allí que los cortes eran considerables y que una duración original de 140 minutos (en Inglaterra, en Estados Unidos) fue reducida a 120. Por la índole del film, no cabe suponer que los veinte minutos suprimidos contuvieran desnudos o escenas pasionales. Es más verosímil que la supresión de imágenes haya sido provocada por el deseo de eliminar diálogos, tanto en lo relativo a las perversas costumbres sexuales del segundo convento como en lo que se refiere a ideas, procedimientos y presuntas arbitrariedades de la iglesia católica, tal como ella es presentada en el film. El corte de diálogos (ya ejercido por la censura argentina en otros casos, y notoriamente en **Persona** de Bergman) explica los muchos saltos de imagen y sonido, la ilación interrumpida de algunas secuencias, que de inmediato advierte un espectador con mínima experiencia. Como la censura no publicita habitualmente sus órdenes sobre cortes, es imposible establecer si los veinte minutos fueron eliminados por su orden expresa o con la colaboración servicial de la empresa distribuidora. Resulta evidente sin embargo la torpeza formal de esos cortes: cuando se elimina por ejemplo un final de acto, desaparece la señal para que el proyeccionista dé entrada al rollo siguiente y eso origina interrupciones en la exhibición. Hubo tres interrupciones de este tipo en la función privada.

Cuando terminó la exhibición, casi toda la crítica argentina presentó su protesta verbal ante el encargado de la publicidad, que era en el caso el único e indirecto representante de la empresa. Uno de los críticos le dijo: "Le ruego que no me cite en el futuro para proyecciones privadas. Para ver una película cortada y con mala proyección, prefiero verla en el Ópera, también cortada pero mejor proyectada".

CINCO. La forma cinematográfica elegida por Rivette es apropiadamente clásica, lo que ya parece singular para un director formado en la Nouvelle Vague. El relato sigue un orden cronológico minucioso, sin un solo retroceso temporal; no hay reflexiones monologadas en banda sonora (que darían a la narración un enfoque subjetivo); tampoco hay llamativos juegos de cámara y de montaje, que desviarían la atención de la cosa narrada. Con un criterio muy meditado, Rivette ha dividido la acción en cerca de treinta secuencias, que acumulan gradualmente el desarrollo de la tragedia, pero con brevísimas excepciones todas esas secuencias incluyen a la protagonista, lo que mantiene para el relato un enfoque personal, como corresponde a un material que en la novela de Diderot está narrado por la misma Suzanne.

Esa arquitectura formal corría el riesgo de convertir al film en una serie de diálogos, como una suerte de teatro filmado. Pero ese riesgo fue advertido por Rivette. Los diálogos están ciertamente allí, y con ellos se expresan los diversos enfrentamientos entre Suzanne, su familia, dos Madres Superioras, las otras novicias de dos conventos, varios sacerdotes que intervienen en otras etapas del proceso. Pero a su vez los diálogos se restringen a decir lo necesario, sin literatura excesiva, sin abstracciones, y en cambio la imagen cobra fuerza especial al apuntar las humillaciones y castigos que recaen sucesivamente sobre Suzanne, al privarle de parte de sus hábitos o reducirla a celdas despojadas de toda comodidad o imponerle una forzada soledad cuando se le prohíbe toda conversación y colaboración con las otras novicias del convento. La elocuencia de las imágenes llega calladamente al símbolo sin caer en el artificio: juegos de rejas metálicas se interponen desde el principio entre los personajes mundanos y los religiosos, o entre las novicias y sus confesores. O mejor aún, se utiliza la posición de castigo para una monja (cuerpo tendido en el suelo y boca abajo, brazos extendidos hacia los costados para formar la cruz) como un antecedente para la última imagen del suicidio, cuando Suzanne se arroja desde la ventana y queda muerta en el suelo. Habría que retroceder al ejemplo de Bresson (en **Un condenado a muerte se escapa**) para encontrar una combinación similar de imágenes expresivas y diálogos concisos, sin buscar otros énfasis (ni primeros planos, ni grandes gestos, ni gritos dramáticos) que los que surjan naturalmente del tema.

Sutilmente, esas restricciones voluntarias de la forma pasan a ser un dato cinematográfico de particular convicción. Concretan el conflicto a los términos esenciales de un mundo real del siglo XVIII (autoridad, jerarquías, orden constituido, monarquía, Iglesia) contra el que se rebela un espíritu libre que cree en Dios pero no admite el régimen carcelario que se aplica en su nombre. Es muy seguro que sin esa sólida calidad formal el film no habría ganado las controversias que en su derredor se provocaron durante tantos años. El favor más profundo que podía hacerse al pensamiento católico de derecha, empeñado en suprimir la exhibición de **La religiosa**, era convertir al film en un alegato sensacionalista y ruidoso, que afirmara más de lo que debe y puede afirmar. La sobriedad y la solidez (que incluyen

por cierto el esmero de escenografía, color, interpretación) le ganan en cambio el título de una obra seria y responsable.

Cine & medios, n.° 2, primavera 1969.

Títulos citados
Belle de jour (Francia-1967) dir. Luis Buñuel; **Cero en conducta** (*Zéro de conduit*, Francia-1933) dir. Jean Vigo; **Doctor Insólito** (*Dr. Strangelove*, Gran Bretaña-1963), **Juegos nocturnos** (*Nattlek*, Suecia-1966) dir. Mai Zetterling; **Límite de seguridad** (*Fail-Safe*, EUA-1964) dir. Sidney Lumet; **Mejor candidato**, **El** (*The Best Man*, EUA-1964) dir. Franklin Schaffner; **Parejas amantes** (*Älskande par*, Suecia-1964) dir. M. Zetterling; **Siete días de mayo** (*Seven Days in May*, EUA-1964) dir. John Frankenheimer; **Tormenta sobre Washington** (*Advise & Consent*, EUA-1962) dir. Otto Preminger; **Un condenado a muerte se escapa** (*Un condamne a mort s'est echappé*, Francia-1956) dir. Robert Bresson; **Viñas de ira** (*The Grapes of Wrath*, EUA-1940) dir. John Ford.

El localismo y la cuestión polaca

EL DESCONOCIMIENTO ARGENTINO sobre el cine polaco se acerca a la ignorancia crítica y culpable que se sufre sobre casi todo el cine húngaro y sobre buena parte del cine checo. En esto incide un claro problema económico: comprar films sin estrellas, de interés mayormente localista, supone un grave riesgo para el distribuidor argentino. Y en un momento en el que es difícil agregar films al stock local (por la superabundancia, por el régimen de cuotas) parece razonable que el distribuidor elija cartas eficaces, pocos films de aventura comercial, pocos films que puedan tropezar con la censura.

Así ocurre, por ejemplo, que **Barrera** de Skolimowski, producida en Polonia durante 1966, se estrena en Buenos Aires en mayo de 1969 y padece pobres recaudaciones, dejando al aficionado en el desconocimiento de un director que había sido recibido con enormes elogios en Europa y del que ahora se ignoran films previos y posteriores. La muerte del galán Zbigniew Cybulski (8 de enero 1967) pudo servir para la importación de algunos de sus más recientes films como **El manuscrito encontrado en Zaragoza** (*Rekopis znaleziony w Saragossie*, Wojciech Has), **Pingwin** (Jerzy Stefan Stawiński), **Salto** (Konwicki) o **Y ahora México** (*Jutro Meksyk*, Scibor-Rylski), el último de los cuales ya había pasado por un Festival de Mar del Plata. Pero tampoco ocurrió nada hasta ahora.

El festival de Río de Janeiro (marzo 1969) sirvió para tomar algún contacto parcial con el cine polaco[29]. Una comedia romántica como **Jowita** (Janusz Morgenstern, 1967) llega a documentar con perspicacia y sin literatura los afanes y desilusiones de una moderna juventud polaca, a propósito de un joven estudiante que quiere reencontrar a la mujer ideal, conocida en una fiesta a través de un antifaz; el film tiene como deliciosos intérpretes al galán Daniel Olbrychski y a Barbara Kwiatkowska.

[29] Ver página 137

En **Arenas movedizas** (*Ruchome piaski*, de Wladyslaw Ślesicki) se da una pequeña lección de cine, sobre un tema tan trivial como las vacaciones campestres de un hombre y de su hijo adolescente, más una muchacha que aparece perdida en sitios desiertos: la estupenda labor fotográfica, de cámara en mano, aparece tan rica en despliegues de virtuosismo como en una inspirada poesía visual.

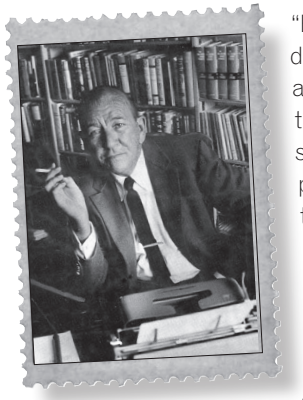
Todo en venta (*Wszystko na sprzedaz*, de Andrzej Wajda) es por varios conceptos un film mucho más complejo, pensado en diversos planos, como suele hacerlo su director. Su mayor paradoja es que aparezca dedicado a Cybulski, que fue actor preferido de Wajda, pero sin que se lo muestre jamás ni se mencione su nombre. En la superficie, se cuenta el rodaje de un film, con los inconvenientes de que el primer actor no comparece al estudio, lo que obliga a postergar algunas tomas y apurar la filmación de otras. En un segundo plano, se habla con frecuencia de ese ausente y se lo va definiendo por su hombría, su bohemia, su encanto inexplicable, su amor por el riesgo: ese complejo retrato surge además de las rivalidades entre dos actrices del film, que se supone han sido sus esposas o amantes en momentos imprecisos. El tercer plano es el film dentro del film, con un momento magistral en que las explicaciones sarcásticas y apasionadas entre las dos mujeres rivales dejan descubrir a un costado la cámara que va filmando la escena, con lo que ya no es fácil distinguir la realidad de la ficción. Y hay todavía una cuarta zona, en la que se establece que el actor ausente acaba de fallecer y todo el film se vuelca de pronto a constituir un homenaje a ese amigo muerto.

La mezcla de realidad y de ficción aprovecha de pronto un dato cedido por el azar y quizá significativo. En 1959 Cybulski realizaba acrobacias en un vagón de ferrocarril (**Tren nocturno**, de Kawalerowicz), persiguiendo sin éxito a la mujer que se iba de su lado. En enero 1967 Cybulski muere en un accidente de tren, como si la vida imitara al arte. En el principio de **Todo en venta** se filma una escena similar donde no se ve al actor, por el medio se notifica la muerte; al final ese actor es sustituido por otro (Daniel Olbrychski) para otra escena ferroviaria. En estos juegos Wajda retoma toda una tendencia moderna, que cuestiona literalmente la ficción del cine de ficción, y no cabe dudar de que su film puede ser revisado con éxito en la búsqueda de otros dobleces y otras insinuaciones, que trasladan a términos polacos lo que Fellini hizo audazmente en **8½**. Si cabe alguna queja sobre el resultado es la de que buena parte de ese material depende de diálogos en polaco y de situaciones que Varsovia comprenderá mejor que el mundo exterior.

El localismo no favorece la distribución internacional pero no debiera constituir tampoco una objeción a la calidad del resultado. Lo mejor de Wajda, de Munk, del reciente Skolimowski, fue hecho para consumo polaco, consiguió así un acento de cosa genuina y llegó a ser apreciado en el exterior.

Cine & medios, n.° 2, primavera 1969.

Noël Coward
Un campeón de peso liviano



"ESTÁ CLARO que no tengo 70 años. No puedo sacarme de la cabeza la idea de que soy un joven precoz, con 19 años y mucho talento para gastar. Pero sesenta años de teatro no se pueden olvidar". Cuando se aparta de su pasado, que ya es apartarse mucho, Noël Coward proyecta para el futuro. Quiere "vivir amablemente hasta los 80 y trabajar en cine".

Coward es quince días más viejo que el siglo. Nació en Teddington, Middlesex, el 16 de diciembre de 1899, lo que le permitió comprobar, recientemente, cómo el periodismo mundial y el inglés en particular festejaban sus 70 años. Y aunque eso suele ser una ceremonia emotiva, con brindis británicos y versos joviales ("For he's a jolly good fellow…"), el interesado no quiso abdicar del humor que ha sellado buena parte de su vida: "¡Ah!, la BBC no perderá la oportunidad de mis 70 años. Será una semana terrible, no sólo para mí sino para todas las personas encargadas de elogiarme. Larry (Laurence Olivier) hará el discurso oficial; espero que no sea largo. Mientras él se queda de pie, perorando, yo continúo sentado con toda la pompa e impasible."

El material que se festeja en diciembre es algo más que un cumpleaños. No todos llegan a sus 70 a una ceremonia especial por la BBC de Londres, y los pocos que ascienden a ese honor tienen derecho a jactarse de una importancia, que en el caso de Coward es una múltiple carrera como autor, director e intérprete en el teatro y en el cine. Su carrera de actor teatral comenzó a los once años (en ***The Goldfish***, de Lila Field) y la de actor cinematográfico a los 18, en dos papelitos ínfimos de **Corazones del mundo** (*Hearts of the World*, 1918) el film que el eminente David. W. Griffith realizó parcialmente en Inglaterra, como contribución al esfuerzo bélico que Estados Unidos comenzaba en 1917. A los 25 debutó (con ***The Vortex***) en su otra carrera de dramaturgo y comediógrafo, que construiría su mayor fama, y que poco después culminaría en ***Hay Fever*** (Fin de semana), ***Design for Living*** (Una mujer para dos) y ***Private Lives*** (Vidas privadas), las tres comedias frívolas y agudas que mejor representan su estilo. Años después, cuando Coward llegó a su autobiografía, la formuló en dos tomos espaciados, ***Present Indicative*** (1937) y ***Future Indefinite*** (1954), que revelan de pronto la fibra seria bajo la frivolidad. En la segunda escribe: "Había cosas peores en los twenties y en los thirties que la promiscuidad casual en el sur de Francia o que las fiestas ostentosas en el Ritz. El Lido contribuyó mucho menos que Ginebra al caos del futuro, y la propaganda de Comintern a través del mundo moderno torció nuestros destinos mucho más que los perfumes de Chanel". Y a pesar de ese reducto de seriedad, el nombre de Coward estuvo siempre asociado con plumas de avestruz, con tardes de tennis, con flirteos sofisticados en salones. Alguien lo definió como "el campeón de peso liviano".

No es una mala definición, aunque se queda corta. Se ajusta en verdad a sus principios como actor, a su vocación por la comedia de salón, a su ingenio pronto para la observación sarcástica, a toda una línea semejante a la de Oscar Wilde, prolongada hasta la inverosímil capacidad creadora que lo llevó a componer música sin saber leerla. Entre una hilera de comedias suyas aparece de pronto una opereta como ***Bitter Sweet*** (Amarga dulzura) y en ella una canción como ***I'll See You Again***, que le surgió de pronto en la cabeza durante la espera en medio del complicado tránsito londinense. Y cuando escribió una comedia (***Design for Living***) sobre un "ménage à trois", entre dos hombres y una mujer que bromean sobre sus amores, amistades, celos e infidelidades, se apresuró a definirla como "una obra sobre tres personas que se quieren mucho". El mismo Coward fue uno de sus intérpretes en el estreno, junto a la eminente pareja de Alfred Lunt y Lynn Fontanne, con lo que las crónicas de la época festejaron allí al creador sin diferenciarlo del intérprete. La pieza molestó desde luego a la censura inglesa, que en la preguerra era todavía muy susceptible, pero eso no impidió una divertida versión cinematográfica que dirigió Ernst Lubitsch (**Rumbos de vida**, 1933, con Miriam Hopkins, Gary Cooper, Fredric March). La línea frívola era el fuerte de Coward y fue festivamente recreada por el actor Daniel Massey en **La estrella**, la reciente biografía de Gertrude Lawrence que ya colocó a Coward en vida como un personaje histórico. Sólo un genio de la frivolidad pudo estrenar ***Blithe Spirit*** (Espíritu travieso) en 1941, mientras los aviones nazis procuraban aniquilar Londres, y conseguir con esa comedia de fantasmas una permanencia de 1977 representaciones, a las que se agregaron otras 669 de New York.

Bajo la frivolidad y la diversión había sin embargo un dramaturgo capaz de recrear el carácter inglés, su reserva emocional, su búsqueda instintiva de la corrección en la conducta. "Yo soy Inglaterra, e Inglaterra soy yo", diría después. "Tenemos una permanente relación de odio y amor". En ***Cavalcade*** (1931) compuso literalmente una cabalgata dramática a través del último siglo de Inglaterra, con tanta autenticidad de historia y de observación psicológica que cuando Hollywood decidió adaptar la obra al cine, la Fox debió preocuparse de obtener primeras figuras inglesas (Clive Brook, Diana Wynyard) para integrar el elenco. Diez años después, y mientras ***Blithe Spirit*** lucía la fascinación de la frivolidad en un escenario londinense, Coward estaba batiendo su propio record, con funciones simultáneas de productor, codirector, libretista y principal intérprete de **Hidalgos de los mares** (*In Which We Serve*, 1942), un film dedicado a la marina británica en guerra, que mereció justificadamente un Oscar especial de la Academia de Hollywood. Y aún después, como productor y libretista de su nuevo socio David Lean, Coward fue autor de **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, 1947), uno de los más logrados dramas del cine inglés de posguerra, que retrataba el amor imposible entre un hombre y una mujer que están casados pero no entre sí.

Los 70 años encuentran a Coward muy activo. Todavía es actor cinematográfico (en **Bunny Lake ha desaparecido** de Preminger, en **Boom** de Losey), todavía tiene éxitos en la cartelera mundial (***Desnudo con violín***), todavía mantiene con Inglaterra una relación de amor retribuido, descontando los percances pasajeros que todo matrimonio conoce. Algunos críticos jóvenes puntualizan que ya pasó su época creadora, y desde luego optan por el teatro rebelde que John Osborne, Harold Pinter y Arnold Wesker han escrito durante la última década. Pero ésa es la consecuencia natural de sobrellevar 70 años y de tolerar que la gente más joven escriba. Consultado para un largo artículo del ***Sunday Times***, que desde luego se

llamó ***Life and Opinions of Noël Coward***, colocó una de sus frases típicas: "A pesar de sentirme orgulloso, el éxito no me modificó. Me irritan esas personas a quienes el triunfo sube a la cabeza. Es preciso conservar cierta modestia. Nadie puede elogiarse todo el tiempo, sobre todo si los otros hacen coro".

Panorama, 30 de diciembre 1969.

Adioses
Muerte de un maestro

POCOS LO RECONOCIERON en Mar del Plata, aunque, entre tantos invitados lustrosos, su nombre suponía la fama cinematográfica más sólida del Festival (1963), cuya temperatura sobrellevó alternando agitadas sesiones del jurado con plácidos descansos matutinos junto a la pileta del Copacabana Hotel, pero es que allí buscaba ya la única compañía de otra gente de cine, sabiendo que las demás agitaciones populares no podían rozarlo. De la emergencia surgió una foto única, en la que se le ve al lado de Roman Polanski, nacido demasiado tarde para él. Cuando la fama cinematográfica se compone de estrellitas y de títulos recientes, Josef von Sternberg sólo podía representar el pasado: no dirigía cine desde 1953, y aun ese último film (**Anatahan**, rodado en Japón) padeció una oscura carrera y no fue estrenado en buena parte del mundo. Ahora Sternberg falleció en Hollywood de un ataque al corazón, y cabe esperar largas notas recordatorias de quienes antes no tenían tiempo para su prestigio.

Sternberg había nacido en Viena en 1894, viajó a Estados Unidos en su infancia, volvió a Europa, se graduó en filosofía, volvió otra vez a Estados Unidos. Aunque procedía de una familia judía y se llamaba simplemente Stern, inventó el prusiano apellido von Sternberg como una primera forma de la ostentación y el desafío que después habrían de colorear su carrera. En 1924, cuando el cine era mudo y cuando el primor fotográfico parecía ser una virtud capital, Sternberg creó **Cazadores de almas**, un film independiente y muy barato, de ambientación suburbana, que le fue comprado por Artistas Unidos y que lanzó su nombre a una primera fama. Durante esa época el director conoció triunfos y derrotas, en una expresión más de la lucha tradicional de Hollywood entre arte e industria. Por un lado imaginó toda una línea del cine policial (a partir de **La ley del hampa**) que reunía el realismo de los gangsters de la época con detalles de caracterización y con una simbología visual que fascinaron para siempre a Jorge Luis Borges y a muchos otros observadores. Por otro lado, padeció y quizás buscó reiterados conflictos con quienes lo rodeaban. Después se quejaría de que Chaplin, productor y promotor de otro film de Sternberg, titulado **The Sea**

Josef von Sternberg

Gull ("La gaviota", pero sin ninguna relación con Chejov), se negó sin explicaciones a su difusión y lo archivó hasta hoy[30]. Y no sólo el interesado sino la misma historia cinematográfica han registrado sus peleas con la Metro, culminadas el día de 1926 en que, asqueado por el libreto que le hacían rodar y por las indicaciones de los supervisores, enfocó la cámara hacia el techo y abandonó ostentosamente el estudio.

La segunda etapa de triunfos le llegaría en 1929, al comienzo mismo del cine sonoro, cuando la industria fue presurosamente empujada a la producción internacional en varios idiomas. Un viaje a Alemania y una combinación con el productor Erich Pommer derivaron en elegir una novela de Heinrich Mann, que historiaba la pasión fatal de un respetable profesor alemán por una mujer de cabaret. El profesor era naturalmente Emil Jannings, pero la mujer debía ser elegida entre actrices y cantantes de menor cuantía. La eligió el mismo director y se llamaba Marlene Dietrich.

Lo que siguió de allí figuraba ya en la mitología (y en la dramaturgia de George Bernard Shaw, 1913) bajo el nombre de ***Pigmalión***. Ante todo Sternberg creó con **El ángel azul** un clásico del cine, desde su estructura a su ambientación y a su coraje dramático. Además creó en Marlene a un personaje, quizás el mejor de su carrera. Y después la llevó a Hollywood, la hizo contratar por la Paramount y realizó con ella una serie de seis filmes, que mostraban los dilemas morales, las tentaciones y hasta las ruinas de diversos galanes (interpretados por Gary Cooper, Victor McLaglen, Clive Brook, Cary Grant, Herbert Marshall, Lionel Atwill, César Romero) en peripecias de gran variedad geográfica e histórica: la Legión Extranjera (**Marruecos**), la Primera Guerra Mundial (**Fatalidad**), la China misteriosa (**El expreso de Shangai**), la Rusia de los zares (**Capricho imperial**) y una España de pandereta (**Tu nombre es tentación**) que provocó por cierto las iras del gobierno republicano español, hasta que la Paramount debió retirar el film del mundo entero (1935). En casi toda esa obra, el realismo importa menos que un exotismo elaborado y aun poético.

La relación personal de Sternberg con Emil Jannings, con Charles Laughton y con otros divos ha quedado nítida en la historia: se burlaba de ellos, procuraba humillarlos en público y terminó por reírse abiertamente de sus manías en el libro autobiográfico (***Fun in a Chinese Laundry***) que von Sternberg publicó hace pocos años, cuando sus víctimas ya no podían contestarle. La relación con Marlene fue en cambio una maravilla de la ambigüedad. Está claro que desde 1935 no podían trabajar juntos y que no se vieron a través de muchos años, por lo que hay que considerar interrumpida su amistad. Pero cuando a Marlene se le pregunta por los directores de su carrera (como le ocurrió en su visita a Buenos Aires, 1959), contesta inequívocamente que debe a Sternberg todo lo que ella sabe de cine y de muchas otras cosas, lo que ya es una suma considerable. Y cuando se le preguntaba a él sobre ella, contestaba contradictoriamente que era sólo una mujer y, en seguida, que era una gran mujer con un talento excepcional.

Al lado de Marlene, e inspirado quizás por los argumentos pasionales que ella podía realzar, Sternberg creó su obra más notoria, caracterizada por el rebuscamiento escenográfico y fotográfico, hasta el barroquismo de íconos, gárgolas y contraluces que desplegó en **Capricho imperial**, como prueba de que él era un fotógrafo vocacional y no necesitaba ayudantes en la cámara. (A ese respecto, John Grierson

[30] Después se supo que el negativo original fue destruido en 1933 por razones impositivas.

fue más cruel: "Cuando muere un director, en su lugar queda un fotógrafo."). Fuera de Marlene, mostró ciertamente una parte de ese estilo (en una versión abreviada y caprichosa de **Crimen y castigo**, 1935), pero también se encontró de pronto a la deriva, sometido durante años a proyectos comercializados y mediocres que lo subordinaron a la cantante Grace Moore, a la Metro, a Jane Russell, al productor Howard Hughes e incluso a John Wayne. Tiene cierta lógica que después se haya refugiado en Japón para rodar la anécdota semihistórica de una mujer asediada en una isla por demasiados hombres, pero sobre ese **Anatahan** sólo se pueden leer unas pocas consideraciones críticas que incluyen febriles elogios.

En los últimos quince años mantuvo sin embargo muy vivo su interés por el cine, siguiendo una conducta personal que él explicaba como una medida de su vitalidad aunque también de su orgullo: saber de cine pero ser asimismo un experto en tallas de madera, en filatelia, en la construcción de puertas, en mecánica automovilística, en fotografía fija, en guitarra. Como profesor, como conferencista, como jurado en Festivales, como memorioso, se mantuvo cerca del cine entre varios continentes, sabiendo que las fuerzas sólo le daban ahora para pensar y para hablar. Ya tenía respuestas prontas para preguntas repetidas, y cuando alguna vez intercaló un sarcasmo ("No conozco ninguna persona de este mundo que no sea un experto crítico cinematográfico") lo hizo sin festejarse la ocurrencia, con el aire displicente que le era tan propio. Decía cosas agresivas, pero su oyente era llevado a respetar a un apacible anciano que hablaba sin violentar el tono y que resultaba ser uno de los creadores del cine moderno.

Panorama, 30 de diciembre 1969.

Títulos citados (todos dirigidos por Sternberg)
Anatahan (Japón-1953); **Ángel azul, El** (*Der blaue Engel*, Alemania-1930); **Capricho imperial** (*Scarlet Empress*, EUA-1934); **Cazadores de almas** (*The Salvation Hunters*, EUA-1924); **Crimen y castigo** (*Crime and Punishment*, EUA-1935); **Expreso de Shangai, El** (*The Shanghai Express*, EUA-1932); **Fatalidad** (*Dishonored*, EUA-1931); **Ley del hampa, La** (*Underworld*, EUA-1927); **Marruecos** (*Morocco*, EUA-1930); **Sea Gull, The** (EUA-1926); **Tu nombre es tentación** (*The Devil Is a Woman*, EUA-1935).

Romántica hasta la muerte

Isadora

(Gran Bretaña / Francia-1968) dir. Karel Reisz.

ISADORA habrá de desconcertar a quienes vean a Isadora Duncan con el respeto que inspira un mito. Quisieran que el cine la idealizara más, o que trasladara sólo su fama como cultora genial y solitaria de la danza, sin agregar una visión adicional de su desequilibrio o de su decadencia. Pero esa pretensión es tan injusta como lo fue, a la inversa, la de algunos contemporáneos de Isadora que la tuvieron por una cargosa extravagante o por una comunista indeseable, sin impresionarse mucho por su estatura como artista. Entre uno y otro extremo había una compleja persona humana y un comentario al genio. Lo que se propuso el director Karel Reisz, animado por las posibilidades casi milagrosas de Vanessa Redgrave, fue formular un retrato cierto pero también crítico, que mostrara la danza pero que también apuntara lo difícil que es un genio como compañero de pieza, de viaje o de vida.

La biografía de Isadora fue escrita desde luego por ella, pero está inmejorablemente volcada en el libro de Sewell Stokes, quién la conoció durante los últimos meses de su vida, compartió las apreturas económicas de esos momentos y recogió de sus labios los incidentes mayores. En orden cronológico, Isadora Duncan nació en Estados Unidos (1878), prometió desde niña dedicarse a la verdad y al arte, consiguió viajar a Europa, practicó el amor libre, dio recitales, tuvo un hijo con el escenógrafo y director teatral Gordon Craig, luego otro con el millonario Paris Singer, a quien dejó por un pianista feo y mediocre. Los hijos murieron en un estúpido accidente de auto (1913), lo que marcó a Isadora por el resto de su vida. Pero no cedió en sensualidad ni en impulso vital. Llamada por la Unión Soviética, instaló allí una escuela de danza en medio de la miseria del momento (1922), se casó con el poeta Sergio Essenin, viajó con éste a Estados Unidos y fue violentamente rechazada por un público puritano y antibolchevique, lo que estaba también en la línea ideológica más pronunciada de la época. Sus últimos años la encuentran en la Riviera francesa, recordando viejas glorias y fracasos, privada de dinero, ansiosa por seguir viviendo sus fantasías románticas, hasta el otro estúpido accidente de auto que terminó con su vida, cuando su chal se enredó en una rueda y la ahorcó en pocos segundos. Tenía 49 años.

Con debida perspicacia, Karel Reisz vio que la biografía no podía ser completa (suprimió al poeta Gabriele D'Annunzio y a otros amantes, prescindió del trágico final de Essenin, que se suicidó después) y que no podía mantener tampoco el orden cronológico, porque hubiera bajado de la gloria a la amargura, sin aportar el caudal de recuerdo e imaginación, de operación mental y emotiva, que desbordaba en esa vida. Para Reisz los temas eran ampliamente la belleza, el arte, la muerte, la nostalgia, el amor, y sólo detrás de ellos están los incidentes históricos que los sustentan. Por saberlo así, comienza el relato con el juramento solemne de Isadora a los 12 años (no casarse nunca, consagrar su vida a la pureza) y salta astutamente a la declinación final, colocando ya a una protagonista con la cara enrojecida, pelo teñido, pronunciadas ojeras, que vive casi a la deriva. En esa declinación coloca el incidente apócrifo del nuevo galán que Isadora apenas ha entrevisto en la calle y al que aspira reiteradamente, sin saber que será su ángel de la muerte. Y una vez marcado el carácter del personaje, dedica el resto del relato a la biografía, con toda la fascinación y hermosa personalidad de Isadora en su juventud, retornando periódicamente a la declinación de 1927, que funciona en el caso como un presente de la acción y como un depósito de recuerdos.

Inevitablemente, esa repetición de los momentos de la decadencia opera contra el idealizado mito. Pero también en esto Karel Reisz sabe lo que hace. Es el primero en declararse fascinado por la belleza de la danza y por la personalidad de la protagonista, como lo prueba la extraordinaria secuencia en que Isadora baila un fragmento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, o la otra en que entra en un museo, ve estatuas

griegas y se imagina bailando, en imágenes que la fotografía transporta como levantadas de un tapiz. Ocurre, sin embargo, que esa bailarina genial era un ser humano muy irresponsable, no ya por los hijos habidos fuera del matrimonio o por la sensualidad indisciplinada o por ignorar el valor del dinero, sino por confundir a sus fantasías con una realidad que no llegó a asimilar. El libreto la marca en esas caídas, con frases que declama vacíamente sobre su fidelidad o sobre cómo quería enseñar a vivir a otros (sin saberlo ella misma), más el momento alucinado en que festeja a su galán más feo y mediocre con la frase "en tus ojos brilla la llama del genio". Esta mujer que barajó glorias, viajes, amantes millonarios, no sabía transmitirse a sus semejantes más allá de la danza, creía que las revoluciones no son políticas y tenía vagas ideas sobre el mundo exterior, como lo prueba el loco intento de querer imponer un marido comunista y un baile semidesnudo a la puritana sociedad de Boston. No tenía noción clara de la realidad, como bien lo vio Sewell Stokes en su biografía.

También lo vio así Karel Reisz, y cuando se comprende la intención del relato parecen más legítimos sus extremos. El apócrifo ángel de la muerte y la reiterada melodía de ***Bye Bye Blackbird*** son elementos románticos colocados por el relato, de la misma manera que en otros tiempos de la acción del filme se detiene con filtros de nostalgia en esa prodigiosa secuencia muda del invernadero (donde se reencuentran Isadora, Singer y sus hijos), o que reitera la imagen de los niños que se alejan en el auto hacia el accidente. Cuando Reisz alterna tomas distantes lo hace como constructor de un comentario sobre su personaje, sea por la combinación de las dos secuencias de Isadora en la URSS, con los soldados y con las niñas (ambas tienen la misma música y se sustituyen cadenciosamente), sea por ese momento extraordinario en que el primer contacto sexual de Isadora y Gordon Craig aparece acotado por tomas de ella mientras baila tirada en el suelo, como si mezclara dos formas del éxtasis.

La interpretación de Vanessa es el segundo mérito del film, tanto en el baile clásico como en el music-hall, en el tango europeo de 1927 o en el desgarramiento del parto. Con toda la admiración por su personalidad y tarea, pocas veces una biografía cinematográfica tuvo tan clara idea de su personaje y manejó tan agudamente los tiempos de su relato.

Panorama, 6 de enero 1970.

Gatos en otros tejados

Los felinos

(***Eye of the Cat***, EUA-1969) dir. David Lowell Rich.

EL FILM PROPONE un plan clásico de crimen y lo desarrolla sobre una línea truculenta muy pensada. La idea inicial de un joven irresponsable y de su ambiciosa amante es matar a la tía millonaria del primero, para recibir su nutrida herencia. Esto lleva al espectador a calcular desde el principio cómo se desarrollarán tales torvas relaciones entre los tres personajes (Michael Sarrazin, Gayle Hunnicutt, Eleanor Parker), más otras pocas figuras secundarias que llegan a modificar el esquema.

El suspenso y la truculencia vienen sin embargo por otro lado. La tía vive rodeada de gatos, el presunto criminal sufre un terror pánico ante ellos, y no sólo sobrevienen postergaciones del asesinato sino que los felinos en cuestión importan decisivamente en los últimos tramos del asunto. Ese elemento animal da al relato un peculiar estilo, porque si bien la anécdota sufre de incoherencias y de diálogos escuchados tras la puerta, la realización se esmera en cambio con el manejo de villanos y héroes tan especiales, marcando pistas de sangre, zarpazos y ojos luminosos como elementos frecuentes de la imagen. Una excelente fotografía en color por dos virtuosos veteranos (Russell Metty, Ellsworth Fredericks) y el montaje de secuencias mayores, como un accidente, una pelea de dos mujeres o la sorpresiva culminación final del plan, dan a esta realización de David Lowell Rich un brillo que será debidamente apreciado por los cultores de la truculencia. El libretista Joseph Stefano, que ya había escrito **Psicosis** para Hitchcock (1960), mantiene la línea del género, aunque ahora es más difícil creer en sus personajes.

Panorama, 13 de enero 1970.

Santiago Álvarez

Documentales con urgencia

EL CINE CUBANO EXISTE. Las exhibiciones comerciales de toda América lo ignoran en sus programaciones, las cinematecas tienen dificultades en conseguir copias de su producción y aun en Europa, donde las consideraciones políticas sobre Cuba importan menos, esa producción sólo ha asomado en funciones especiales, similares a otras que en los últimos años se hicieran en Uruguay y más recientemente en Viña del Mar. Toda la industria del cine cubano, igual que la distribución y la exhibición de material extranjero, está centrada en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), un organismo formado en 1959. A cargo del ICAIC quedó la administración del material confiscado a empresas norteamericanas, la importación sucesiva de películas de todo país (menos Estados Unidos) y la formación de nuevos realizadores, técnicos e intérpretes. Ejecutivos principales del ICAIC han sido su director Alfredo Guevara y también los realizadores Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip y Santiago Álvarez. Los cuatro primeros tienen ya una carrera de varios años en el cine del régimen castrista, y habían obtenido su moderada fama.

La obra de Álvarez tiene también una década, pero su fama es más reciente, porque llegó al ámbito internacional cuando concurrió con sus filmes a un ciclo cubano del National Film Theatre (Londres, julio 1969), al Festival chileno de Viña del Mar

(donde presidió el Encuentro de Realizadores), y en noviembre último al festival alemán de Leipzig, donde su documental **79 primaveras** (1969, sobre el cumpleaños de Ho Chi Minh) obtuvo la Paloma de Oro, primer premio del certamen. A los 50 años obtuvo así un múltiple reconocimiento de la opinión especializada.

Antes de la revolución cubana había trabajado en el departamento administrativo de la televisión, sin contacto alguno con el cine. En junio de 1960 fue puesto repentinamente a cargo del noticiero semanal editado por el ICAIC, y ha mantenido ese cargo hasta ahora, con 500 ediciones a sus espaldas, sin perjuicio de realizar también una obra propia. Al revés de sus similares en todo el mundo, los noticieros de Álvarez se han caracterizado por la concentración frecuente de todo el metraje en un solo tema, y por el uso de fotos fijas, recortes de diarios, dibujos, diagramas, letreros impresos, con un mínimo de explicaciones verbales. Esa amplitud de recursos lo familiarizó con distintas técnicas cinematográficas, mientras la velocidad obligada por la edición semanal lo llevó a pulirse para poder elegir sin error entre varias imágenes posibles y para compaginarlas con ritmo y elocuencia.

Esa preparación artesanal lo impulsó inevitablemente a filmar documentales que a menudo incorporan el material ajeno. Se ha escrito que hizo en 48 horas, sin dormir, su necrológica sobre el Che Guevara, titulada **Hasta la victoria, siempre** (1967), y en una quincena el documental **LBJ** (1968), que satiriza en 18 minutos los estallidos de violencia en Estados Unidos. Por la velocidad, pero también por la elocuencia y el humor de los resultados, el rápido Godard eligió a Álvarez como el mejor realizador documental del momento.

Todo su material es inevitablemente político, por inclinación propia y por el país donde trabaja. Cuando formula declaraciones, la política tiñe todos sus conceptos: "Hay que buscar la manera de que las realidades de nuestros pueblos sean expresadas cinematográficamente con la urgencia que nuestros pueblos exigen"; "Todo artista revolucionario del Tercer Mundo debe tratar de comunicar lo que quiere decir sin que deje de utilizar cualquier forma o estilo de expresión. Hasta el surrealismo puede utilizarse y ser comunicativo". Esta ambición de libertad formal, tan distinta a las restricciones soviéticas en materia artística, lo ha llevado a explorar, por ejemplo, las posibilidades de un montaje de fotos fijas (en **Now**, 1965) o a comenzar su documental sobre Vietnam del Norte (**Hanoi, martes 13**, 1967) con imágenes sobre una vida apacible, cómica, que luego es quebrada por las bombas.

El cine político sufre, inevitablemente, la frustración de conseguir menos propaganda de la que pretende: el público lo recibe en pasividad, desconfía de algunos extremos, vuelve a su casa. Se ha escrito que el cine nunca provocó una revolución política, ni siquiera una manifestación, y que todo el cine revolucionario soviético exportó menos ideas (y menos contagiosas) de lo que creen los alarmistas. En la práctica, los alarmistas ganan sin embargo ese partido. El cine de Cuba no se difunde, por el temor de su propaganda política, y así los experimentos formales de Álvarez en el documental se ignoran también, si bien críticos privilegiados los celebran como un progreso notable.

Panorama, 13 de enero 1970.

Crónica de un joven solo

El mundo que yo soñé

(***Changes***, EUA-1969) dir. Hall Bartlett.

EL FILM PROPONE en los discursos iniciales tratar los problemas de la moderna juventud desorientada; a ese efecto larga a circulación a un joven buen mozo (Kent Lane, debutante), que da la espalda al hogar y sale en recorrida por el país. A ese joven no le ocurre nada importante ni representativo, lo que destroza pausadamente el plan del relato. Hacia el final sostiene un peleado romance con una mujer atractiva (Michele Carey), de la que se libera regalándole un volumen de Thoreau, probablemente como alegato de que cada hombre debe pensar por sí mismo.

En el resto del metraje el protagonista no hace otra cosa que pensar, lo que cinematográficamente es muy aburrido. Se lo ve en auto, en un cementerio, en dos ferias de diversiones, en romances menores con mujeres al paso, pero en ningún momento se advierte que el director y co-autor Hall Bartlett haya pensado tanto como él. La consecuencia es que las imágenes parecen tan inorgánicas como inconducentes, en el estilo acumulativo que usan los aficionados para debutar como realizadores, sin poseer una idea clara del drama que deben descubrir, inventar o narrar. Al final la juventud sigue tan desorientada como antes.

Panorama, 3 de febrero 1970.

Risas en el lejano oeste

Butch Cassidy

(***Butch Cassidy and the Sundance Kid***, EUA-1969) dir. George Roy Hill.

BUTCH CASSIDY y el Sundance Kid, que lo acompaña sólo en el título original, fueron dos auténticos bandoleros del Oeste americano, justificando que la publicidad se haya realizado, en parte, bajo el lema "No es que importe mucho, pero esta historia es mayormente cierta". Como ya ocurriera con **Bonnie and Clyde** dos años antes, los anales del delito dan material para el cine moderno, agregan-

do reconstrucción de época y una discreta nostalgia a los tradicionales rasgos de acción y de suspenso. En el caso, los dos protagonistas (Paul Newman, Robert Redford, ambos excelentes) son presentados como grandes amigos, que se entienden apenas con un gesto o con media palabra, y que emprenden una provechosa carrera como asaltantes de bancos y de trenes, primero en Wyoming y después exóticamente en Bolivia, hasta donde han llegado en una especialísima fuga y de donde no podrán salir.

Más que por el asunto, que repite un proceso casi obvio, este apunte biográfico interesa mucho más por la riqueza de caracterización y de incidente, por su humor lacónico, por su estilo visual. Los títulos iniciales están decorados con tomas de un genuino "western" mudo, estableciendo así el ambiente del relato. La primera secuencia, donde Newman rescata a Redford de una agresiva partida de naipes, está construida con silencios, miradas, frases breves, imágenes sombrías y poco explícitas, que sugieren una tensión sin exponer la escena en su totalidad. Desde allí para adelante, una sabia mezcla de color y de sepia logra infundir a la pantalla tonalidades de grabado antiguo, adecuadas a la visión nostálgica del tema, y ese recurso florece después con mayor abundancia en las tomas fijas que exponen el paso de los personajes por New York, a la manera de las fotografías primitivas de fin de siglo. En esos recursos, en un tiroteo mostrado a cámara lenta, en el aquietamiento repentino de la imagen cuando sobreviene una muerte, el director George Roy Hill demuestra su clara estimación por el precedente de **Bonnie and Clyde**, uniendo la similitud de estilo a la del tema. Eso no disminuye el interés ni la fuerza del resultado, sobre todo porque esos lujos del trabajo de cámara (a cargo de Conrad Hall) se enriquecen con el ritmo acelerado de la acción y con una clara unidad de concepción plástica.

El humor refuerza esos rasgos. Desde la canción disparatada ("Jamás golpees a tu madre con un palo – Eso le deja una triste impresión") a la payasada silenciosa que despliega Newman cuando se compra una nueva bicicleta, ambos bandoleros despliegan una actitud alegre y burlona contra sus víctimas y a menudo contra sí mismos, como ocurre con sus penurias para aprender castellano cuando quieren asaltar bancos en Bolivia. Ese humor parece tan inteligente como el estilo visual: no dice ni explica sino que sugiere y alude, facultando al espectador a que entienda la situación mediante un personaje apenas entrevisto o un fragmento de diálogo apenas escuchado. Este es un nuevo estilo de concepción narrativa en el cine norteamericano, y es mucho más notable porque aparece en un género que siempre estuvo viciado por la simpleza. Pocos films del Oeste hicieron sentir tan inteligente a su público.

Panorama, 10 de febrero 1970.

La guerra llega a los jardines

Los temerarios

(***Castle Keep***, EUA-1969) dir. Sydney Pollack.

LOS TEMERARIOS son ocho integrantes del ejército norteamericano que durante la Segunda Guerra Mundial ocupan un castillo y sus jardines en algún lugar de Bélgica. No advierten que ese sitio se llama Las Ardenas y que será en 1944 el escenario de la famosa contraofensiva alemana, la única importante que los aliados debieron enfrentar desde la invasión de Normandía, en junio de ese año. A la placidez inicial del planteo, que abunda en bosques, paisajes, decoraciones del castillo y diversas mujeres accesibles, sucede así un feroz capítulo de guerra pura, que ocupa la parte final del relato y que establece, sin muchas contemplaciones, la derrota de una parte de los ejércitos aliados en la emergencia.

Todas esas secuencias de guerra esplenden por su realización, desde el suspenso previo al ataque hasta el intercambio de tiros, el avance de los tanques, la voladura de casas, fortificaciones, muebles y estatuas, todo ello sin truco visible. En apariencia, un director norteamericano como Sydney Pollack, que nunca había pasado por el cine bélico, se instaló en Francia o en Bélgica, comandó un equipo de técnicos cuya cabeza más famosa es el fotógrafo francés Henri Decaë y procedió a la destrucción sistemática de una parte de la región. Quizás los hayan odiado, pero el espectáculo resultante está entre lo más eficaz del género.

Antes de las escenas bélicas, y a intervalos de ellas, el libreto maneja a una docena de personajes, con el curioso empeño de que cada uno de ellos se caracterice por algo en su vida civil y proceda a recordarlo entre las balas. Hay un sacerdote vocacional que no llegó a tomar los hábitos, pero también desfilan allí un negro, un panadero, un dramaturgo, a cada uno de los cuales se confiere el bocadillo del caso dentro del diálogo. Parte de ese texto tiene su ingenio, pero la norma es la de receta, con un poco de humor y un mucho de declaración verbal sobre la vida que corre y se apaga. Más original parece el lado erótico, que en los diálogos llega a zafarse con una libertad decididamente europea y en las situaciones propone sin rodeos la belleza de la nueva actriz Astrid Heeren y sus inclinaciones promiscuas con uno o más soldados norteamericanos, mientras el marido, Jean-Pierre Aumont, asiente con melancólica pasividad.

Panorama, 10 de febrero 1970.

La crisis de un viajante

El arreglo

(***The Arrangement***, EUA-1969) dir. Elia Kazan.

EL FILM EXPONE la rebelión del triunfador Kirk Douglas contra el orden establecido, o sea, la misma sociedad en la cual hizo fortuna. Tiene una esposa legítima (Deborah Kerr), pero, desde luego, ya no le gusta. Consigue una amante joven (Faye Dunaway) a la que realmente quiere, pero no puede ofrecerle matrimonio y por tanto la empuja a una abundante promiscuidad que se parece ya a la prostitución. Tiene dinero, varios coches, personal de servicio y todo lo que se suele ambicionar, pero a cierta altura reniega de la empresa publicitaria que le paga el sueldo, de la insistida publicidad de los cigarrillos Zephyr que él mismo creó y de todo el ejército de abogados, psicoanalistas, médicos y cuñadas que perdura en su derredor. El resultado es que Douglas llega primero a un intento de suicidio y después a una forma moderada de la locura, que se integra con silencios hostiles y ensoñaciones sobre mejores tiempos pasados.

En algunos momentos de esta rebelión, formulada audazmente contra la sociedad real y reconocible (la misma sociedad que produce cine de largometraje, en color, con estrellas conocidas), el espectador llega a asociar vagamente todo el tema con alguna pieza teatral importante que dijo conceptos parecidos. Al rato la descripción del caso se enriquece cuando aparece el padre del protagonista, un viejo comerciante terco y maniático (notablemente interpretado por Richard Boone) que parece un claro antecedente del carácter que muestra el hijo, y que está unido a él por una cadena de cariños, rezongos, órdenes imperiosas, ruegos miserables y peleas violentas. En la lenta agonía del viejo, en las complicadas relaciones entre él y toda la familia, en la intercalación constante de momentos del pasado, se aclara de pronto el modelo que utilizó el autor y director Elia Kazan en esta personalísima producción. Es ***La muerte de un viajante***, de Arthur Miller, que desde hace dos décadas integra la mejor dramaturgia norteamericana del siglo. Allí está ante todo la semilla de esta sustancia argumental: la discusión sobre las finalidades últimas de una vida dedicada al triunfo en los negocios, cuestionada enteramente cuando de pronto llega el fracaso. Y está también allí la manera narrativa que Kazan ha elegido, con sus libérrimas confrontaciones, dentro del mismo cuadro, del pasado y del presente, de lo real y de lo imaginado.

Kazan ha sido, ante todo, un notable director teatral que sabe manejar situaciones e intérpretes con una mezcla de precisión y efectismo, pero sólo aquí se atreve a romper fórmulas naturalistas e introducir efectos imaginativos: los rostros de ambas mujeres alterados en un mismo acto sexual del protagonista, o la duplicación de éste en una misma imagen, como un diálogo entre pasado y presente. Esos y otros recursos dramáticos se conjugan con una experta técnica cinematográfica para acumular fluidamente las imágenes de la gran ciudad, el sonido de radios y televisores, el clima de una conferencia empresaria o el original intento de suicidio con que comienza el relato. Cuando ese variado despliegue de competencias ya ha sido apreciado, Kazan lo continúa un rato más.

Es por su insistencia que el film termina por perder méritos. Parece claro que Kazan se ha planteado reiteradamente su autocrítica, en especial desde 1952, cuando adoptó una muy discutida posición de delator de comunistas. Pensar mucho en sí mismo ha llevado a Kazan hasta un relato biográfico sobre su familia (**América, América**, 1963, de la que aquí repite una escena), a la producción independiente, a la condición de autor, al planteo crítico sobre qué es el éxito, a la novela que dio origen a este asunto. Todo lo que se dice es discutible y termina en una vaga solución, pero además está repetido con variantes, durante 125 minutos, sin la sabia economía que Arthur Miller mostró en su no reconocido modelo.

Panorama, 17 de febrero 1970.

Imitaciones y limitaciones

Érase una vez en el Oeste

(***C'era una volta il West***, Italia/EUA-1968) dir. Sergio Leone.

ESTE FILM demuestra a través de un fracaso artístico la importancia de éxitos comerciales anteriores. Tras una década de colosos históricos y de puñados de dólares en el peculiar ***western*** italiano, el director Sergio Leone es ya un nombre impuesto y aparece elevado en categoría de producción. Ahora no sólo dirige y escribe este otro asunto del Oeste, sino que cuenta con la distribución de Paramount, con cuatro estrellas de fama internacional, con las facilidades portentosas de los estudios Cinecittà y con centenares de extras para escenas de multitudes, al punto de que a ratos se cree estar viendo una reposición de **Unión Pacífico** de Cecil B. de Mille (1939). Peor aún: Leone se empeña en realizar una superproducción, que estira, retuerce, complica, repite y desagota su argumento hasta una fatiga que en la versión original duraba 165 minutos.

Casi todo ese despliegue está apoyado en un prolijo estudio de la mitología del ***western*** americano. El avance en la construcción del ferrocarril hacia el Pacífico es la sólida base que explica la valorización de algunos terrenos, la codicia que eso despierta, la presencia de una viuda joven y posesiva (Claudia Cardinale), sus elaborados amores y rencores con hombres de la zona y la variable condición de héroes y villanos que muestran todos ellos, enfrentados a su vez entre sí por intereses y venganzas en un laberinto de crímenes y barbas que permite poca diferencia entre Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards, Gabriele Ferzetti y Frank Wolff. Los diálogos suelen

ser breves, las balas abundan, los virtuosismos de puntería maravillan y los cadáveres llegan a ser tantos que ya no se puede caminar en la sala.

Lo que molesta en Leone no es su técnica, que suele ser excelente, con algunos refinamientos en color, en fotografía y en movimiento de personajes. Ocurre, sin embargo, que por abundar en el estudio y la copia de los modelos de Hollywood, Leone impresiona como un plagiario, que al principio repite toda una secuencia de **A la hora señalada** (*High Noon*, Zinnemann-1952) y por el medio intercala imágenes generosamente dedicadas a John Ford, a Howard Hawks, a John Sturges. Y con todo ese comportamiento extranjerizante, que puede irritar a los homenajeados, Leone ignora sin embargo que la fuerza del espectáculo no depende tanto de su violencia exterior y del sadismo feroz que mucho le complace, como de la estructura y la concisión para narrar. Su argumento se complica en el exceso de personajes, en las postergaciones infinitas para resolver conflictos, en el pormenor anecdótico circunstancial, que baraja episodios hasta la total vaguedad. Y, sobre todo, el relato se estira en el lento detalle de miradas, ademanes y silencios significativos que prolonga cada secuencia, insufriblemente, al triple de su duración necesaria. Esto revela, pese a todo el prolijo estudio de sus modelos, que Leone no atrapó las necesidades del estilo. Con todas sus complejidades dramáticas, **A la hora señalada** duraba 85 minutos muy precisos, pero Leone necesita el doble de tiempo para contar menos cosas menos importantes.

La paradójica derivación es que alguien anónimo (quizás Paramount en New York) metió tijera a esas pretensiones. En Buenos Aires el film se exhibe con cortes de media hora a la duración del origen y así no se entiende por qué la Cardinale remata un terreno, ni cómo se escapó Robards de la cárcel, ni quién mató a Ferzetti y a toda su banda, ni qué papeles hacen Paolo Stoppa y Lionel Stander, que figuran en el elenco pero quedaron invisibles. No es que importe mucho, claro.

Panorama, 24 de febrero 1970.

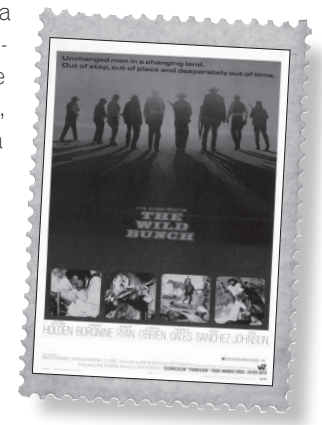
Balazos con mano maestra

La pandilla salvaje

(*The Wild Bunch*, EUA-1969) dir. Sam Peckinpah.

LA PANDILLA SALVAJE está integrada por varios desertores del ejército norteamericano que hacia 1913 aprovechan armas y uniformes para dedicarse a una carrera de asaltos y otras aventuras. Tres episodios principales documentan esta actividad. El primero es el ataque a una estación ferroviaria, que aparece debidamente defendida, por lo que aquello deriva a un tiroteo fatal para ambos bandos y para los pobladores del lugar. El segundo registra la sigilosa manera en que la pandilla se apodera de un tren que transporta armas, y toda esa secuencia está compuesta de movimiento, silencio, ademán, detalle, en una verdadera maravilla de compaginación. La tercera zona es más extensa. Cuando las armas son entregadas a uno de los tantos grupos del ejército mexicano, surgen disidencias y aquello termina en

una nueva y última masacre. Detrás de esos episodios hay otro hilo argumental, aportado por una segunda pandilla que persigue a la primera y que provoca la urgencia de simulacros y corridas.



Para armar ese material, el director Sam Peckinpah ha utilizado no sólo elementos de superproducción (multitudes, uniformes, color, exteriores) sino un vigoroso lenguaje cinematográfico que arma cada secuencia prolijamente, no se distrae en desvíos y acumula tomas brevísimas, a veces filmadas con cámara lenta, para registrar la acción. Una violencia insólita recorre esas imágenes, no sólo en el pormenor de disparos y de víctimas sino en el contraste entre esa brutalidad y los efectos que causa. Hay una secuencia en que una ametralladora torpemente manejada liquida a una parte de los mexicanos y de las viviendas y útiles cercanos; hay otra en que un puente dinamitado permite ver cómo caen a plomo (y en cámara lenta) cuatro jinetes con sus caballos. Y aun sobre ellas resalta la secuencia inicial, donde dos bandos de tiradores se enfrentan sobre un pacífico desfile de la Liga de Templanza, que canta himnos en la calle.

La experiencia de Peckinpah en los temas del ***western*** y del ejército le hizo transitar por una abundante tarea en televisión y luego por cuatro labores cinematográficas (desde 1962) diversamente afligidas por la presión de los productores. Su comprensión de ese mundo se trasluce particularmente en la definición social y psicológica: todos los personajes están al margen de la ley, sean ellos la pandilla titular (William Holden, Ernest Borgnine), la otra que los persigue, comandada por un ex presidiario que quisiera estar con ellos pero debe cumplir con la justicia (Robert Ryan) o el grupo del militar mexicano que practica su propia corrupción (Emilio Fernández). Tomados de la realidad, ajenos al clisé de Hollywood, esos hombres y sus mujeres protagonizan un relato cinematográfico tan genuino como intenso.

Panorama, 24 de febrero 1970.

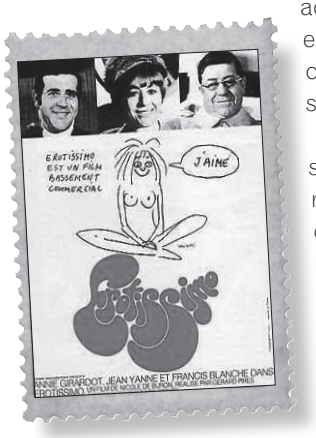
Una sátira que se cae sola

Erotissimo

(Francia / Italia-1969) dir. Gérard Pirès.

EROTISSIMO tiene más título que méritos. Se propone alegar contra las locuras del mundo moderno y comienza por comprobar que, en efecto, el erotismo es factor frecuente de la publicidad, un descubrimiento que debe aterrar a los redactores de propaganda en todo el mundo. De allí pasa a la conocida fábula del hombre de negocios que descuida a su mujer (Jean Yanne, Annie Girardot) y a los empeños de ella por reconquistarlo. Las modificaciones en vestidos y batas de noche, en peinados y perfumes, no surten ningún efecto como provocación. La famosa co-

mida afrodisíaca china sólo deriva en una contraproducente pesadez de digestión. Agotados otros recursos, la mujer llega hasta procurarse un amante, pero también aquí fracasa. Entretanto, el marido vive preocupado por el inspector de impuestos, un ser fofo y adhesivo (Francis Blanche), cuyo curioso ideal en la vida es ser una pesadilla para los demás.



Esos apuntes sobre la vida moderna, propuestos como sátira, se complementan con otras observaciones laterales sobre la juventud irresponsable y sobre el abusivo contralor estatal contra el ser humano, que aparece enredado entre impuestos y policías. También hay sarcasmos contra la publicidad, contra las secretarias que no trabajan y contra las señoras que compran ropa para bebés. Pero en este reparto general de discrepancias, el director debutante Gérard Pirès y sus muchos libretistas llegan a morder más de lo que saben masticar. Es evidente que sus muchos episodios quieren concentrar la sátira y exageran a sabiendas, por lo que no sería sensato reprocharles las situaciones y diálogos inverosímiles, o la simpleza con que los muchos personajes están diseñados e interpretados. Una vez aceptados esos términos, que son sencillamente los del cine cómico, ocurre que el resultado debe ser gracioso, que las observaciones deben ser perspicaces y que el ritmo debe ser veloz. Nadie cumple esos deberes. Todo se acumula, entre la incoherencia y el monólogo, hasta conseguir la misma digestión que provoca la afrodisíaca comida china. Entre otros desperdicios, el director sacrifica a Annie Girardot, una actriz mejor que lo que hace.

El estreno de **Erotissimo** obliga a preguntarse por qué ningún distribuidor argentino quiso presentar **Mosaico** de Néstor Paternostro, una producción nacional que en 1969 decía estas mismas cosas y las decía mejor[31].

Panorama, 3 de marzo 1970.

György Révész
La misteriosa mente humana

CLAROS MÉRITOS previos justificaron que el director húngaro György Révész integrara el Jurado Oficial en el Festival de Mar del Plata. Allí ganó una vez los premios simultáneos del certamen y del jurado de la crítica, con **Tierra de ángeles** (en 1963), y después un premio especial para **Egy szerelem három éjszakája** (literalmente, "Tres noches de un amor", 1967). Y como sabe que el cine húngaro está muy mal distribuido en América Latina, aprovechó la ocasión para traer una copia,

[31] **Mosaico** se estrenó recién en noviembre 1970.

subtitulada en inglés, de su última obra, **Utazás a koponyám körül** (lit. "Viaje alrededor de mi cráneo", que se estrenó en Budapest apenas el 5 de marzo último. El film se exhibió en una mañana de Mar del Plata, ante un centenar de periodistas, de presuntos compradores y de curiosos del cine ajeno, como Leopoldo Torre Nilsson.

Los prevenidos contra el cine socialista deben saber ante todo que aquí no hay política ni mensaje, sino una crónica, tan real como fantástica, de lo que puede ocurrir a un escritor y humorista cuando se entera de que un tumor se ha formado en su cerebro y de que deberá operarlo inevitablemente. La historia es escrupulosamente real. Hacia 1935, el escritor Frigyes Karinthy llegó a ese punto crítico, sufrió alucinaciones, consultó a los mejores médicos de Viena, se operó en Estocolmo. Salió a flote, fue acusado de haberse operado por motivos más publicitarios que clínicos, contestó "Muy bien, opérense ustedes" y escribió de inmediato un libro autobiográfico, que narra todo su proceso previo y posterior a la intervención. Fue su última obra: murió en 1938.

PENSAR SIN CONSIGNAS. Hace varios años que Révész quería filmar el tema de su compatriota. No encontró apoyo en las entidades oficiales, no halló un libretista que se animara a escribir la adaptación, y terminó por hacerla él mismo, prescindiendo, por primera vez en quince films, de colaborador alguno para el guión. De hecho, éste es un film personalísimo, donde Révész conjuga su propia mezcla de realidad e imaginación (como en **Igen** (lit. "Sí"), que fue en 1964 su obra más lograda), combinando de continuo dos planos del relato. En el sencillo y naturalista, hay un escritor que siente venir la locura y sigue un peregrinaje de padecimientos, confusiones, chistes, médicos y cirujanos, hasta el momento crucial en que se le opera despierto, porque anestesiarlo totalmente habría disminuido en un 25 por ciento las probabilidades de éxito. En otro plano más fantástico, el relato se inaugura ya, sin previo aviso, con los ferrocarriles, circos, jueces, soldados, ejecuciones y relojes que abruman sus pesadillas y que coexisten en él junto a la percepción de la realidad exterior. Esa otra zona alucinada puede parecer gratuita y desbordante al principio, pero no sólo Révész puntualiza que ha sido escrupulosamente tomada de textos de Karinthy sino que el relato las integra luego a la acción. Así el niño obligado a subir por una escalera tambaleante, como un recuerdo compulsivo de la infancia, llega tras la operación al último peldaño y allí toca el violín, aunque a esa altura ya no hay quien lo oiga.

Révész prefiere no explicar ésa ni otras imágenes de un film extraordinariamente rico en toda la zona de la fantasía. Le alcanza que ellas trasporten la locura, la inventiva y la ocasional poesía, a sabiendas de que un tratamiento realista o una racionalización de elementos quitaría magia sin ganar en comprensión. Y si le observan los puntos de contacto entre ese material y las fantasías de **8½**, contesta que, desde luego, le gusta mucho el film de Fellini (y menos su prolongación trivial de **Julieta de los espíritus**), pero que Karinthy había escrito todo eso, años antes de que Fellini comenzara siquiera a dirigir.

Révész mantiene criterios propios sobre lo que se hace y lo que se debe hacer en el cine. A través de dos horas de conversación (apoyadas en el puntual traductor de húngaro que es Juan Berend), desliza objeciones contra los percances cinematográficos del amateur que juega a hacer obra propia, contra "las improvisaciones de Godard", contra mucho cine pesimista y negativo, contra las fantasías de la crítica europea. Cuenta con delectación la conferencia de prensa de Luis Buñuel en Venecia: cuando un crítico se expidió allí sobre los sutiles sentidos del color en **Belle de jour**, Buñuel contestó que el film debió ser hecho en blanco y negro, que accedió al color por insistencia de los productores, y que niega rotundamente la existencia de tales sutilezas plásticas en su film. En esto, o en la protesta contra "quienes hacen cine renegando del cine", Révész parece adoptar los puntos de vista constructivos ("progresivos", le dicen) tan frecuentes en los países de la Cortina. Pero a las pocas frases se advierte que está pensando sin consignas.

Su viejo sueño de filmar el libro de Karinthy tiene un fundamento más amplio que la coincidencia de haberse acercado a un texto húngaro de prestigio. Como a tantos inteligentes a Révész le preocupan las misteriosas leyes del cerebro, los laberintos de la memoria y de la imaginación, el milagro de que se mantenga la coherencia de un material tan abrumador. Su film trasporta esa inquietud, pero es sólo en la conversación que Révész narra un misterio adicional. El hijo mayor de Karinthy era un poeta supersensible y un hombre particularmente culto. Ahora vive, a los 50 años, junto a un neuropsiquiatra que le asiste en forma permanente. Fue arrinconado o aniquilado por la memoria de su padre muerto, se niega a leer ninguna de sus obras, vive una locura tranquila carente de reflejos. Por un milagro, alguien consiguió que se vistiera y fuera a ver la versión cinematográfica del **Viaje alrededor de mi cráneo**. No tuvo ninguna reacción, en ningún sentido, como si se negara a admitir la existencia misma de un apellido, un libro o un film. Todo otro espectador, en cambio, sentirá tocado su tumor propio.

Panorama, 17 de marzo 1970.

Títulos citados (dirigidos por Gyorgy Révész, salvo donde se indica)
Belle de jour (Francia, 1967) dir. Luis Buñuel; **Egy szerelem három éjszakája** (Hungría, 1967); **Igen** (Hungría-1964); **Julieta de los espíritus** (*Giulietta degli spiriti*, Italia / Francia-1965) dir. Federico Fellini; **8½** (Italia / Francia-1963) dir. F. Fellini; **Tierra de ángeles** (*Az angyalok földjén*, Hungría-1962); **Utazás a koponyám körül** (Hungría-1970).

Costa-Gavras: Hoy y mañana

EL 23 DE MAYO DE 1963 el diputado griego Grigoris Lambrakis, opositor al gobierno, participó de un acto público en Salónica contra la instalación de cohetes Polaris en el territorio de Grecia. A la salida se vio envuelto en un tumulto, fue atropellado por una camioneta, sufrió heridas graves y murió tras cien horas de agonía. La investigación judicial posterior demostró que ese aparente accidente callejero había sido un crimen simulado. La autopsia probó que Lambrakis fue golpeado en la cabeza con alguna clase de cachiporra, mientras todas las circunstancias anexas dejaban entender que el asesinato tenía una finalidad política. Aunque los criminales eran civiles, habían recibido instrucciones de la policía y del ejército, lo que explicaba las dificultades posteriores para averiguar la verdad de los hechos y de su motivación.

El incidente apareció tratado en la novela ***Z***, del escritor Vassilis Vassilikos, y fue posteriormente adaptado por Jorge Semprún y Costa-Gavras para el film del mismo título. La novela y el film aparecen destacados contra un panorama político más grave que el retratado en su asunto. En 1963 existía aún en Grecia un régimen monárquico que conservaba ciertas apariencias de democracia, pero en 1969 y 1970, cuando el film obtiene un éxito mundial, Grecia está gobernada por lo que se ha dado en llamar el "régimen de los coroneles", caracterizado por una franca tendencia hacia la derecha. En este contexto, ***Z*** opera como una enorme denuncia contra la represión, el crimen organizado, el militarismo.

La versión cinematográfica de ***Z*** evita toda mención directa de Grecia, probablemente para evitar que una reclamación diplomática pueda impedir la difusión del film. Sus deliberadas ambigüedades de diálogo ("este país", "este gobierno") o de ubicación geográfica (ningún paisaje, ningún apellido) dan al relato un tono general de alusión a regímenes políticos derechistas o militares, lo que de hecho aumenta la fuerza de su denuncia. Por otro lado, el film se permite ciertas bromas contra su propia ambigüedad. Si muestra que en una mesa se sirven refrescos, elige que sean jugos de naranja, dato claramente griego; si en una oficina pública debe colocar un retrato de gobernantes, pone una pareja real, pero astutamente agrega un reflejo que impide identificar los rostros de esa pareja: hay pocas monarquías en el mundo actual, y quien quiera entender la alusión está en libertad de hacerlo. Aparte de tales disimulos de detalle, el film adopta una actitud directa para tratar el centro de su tema. Una advertencia inicial señala que toda coincidencia entre cualesquiera hechos históricos y los episodios que van a narrarse no es casual sino voluntaria. El argumento se desarrolla después en estricto orden cronológico: el anuncio de una asamblea política, la amenaza del crimen, la asamblea misma, el crimen mismo, la investigación, las presiones para impedirla, la firmeza con que un juez joven y nuevo resuelve averiguar la verdad. Ese desarrollo lleva a una doble culminación. En un golpe de efecto, el juez resiste la presión de jerarcas policiales y llega a acusarlos insólitamente de haber instigado u ocultado el crimen. En los últimos minutos se aclara, sin embargo, que tal acusación termina por ser ineficaz. Un oportuno golpe de Estado permite dispersar a jueces, policías y testigos, disolviendo el episodio en la nada. El nuevo gobierno toma otras medidas cuya enumeración ocupa las últimas imágenes del film.

EL REALIZADOR. Constantin Gavras nació en Atenas en 1933, hijo de una familia de clase media. En 1951 decidió radicarse en París, cursó estudios en la Sorbona,

se graduó en Literatura (1954) y comenzó a estudiar cine en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC). Después fue asistente de dirección junto a René Clair, Jacques Demy, Henri Verneuil, René Clément, Jean Becker. Como realizador hizo solamente dos films antes de llegar a **Z**, que sería desde 1969 su consagración internacional:

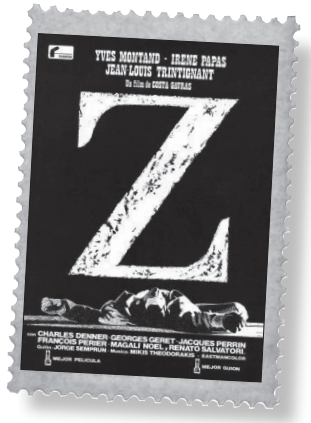
Crimen en el coche cama (*Compartiment tueurs*, 1964), tiene como único fundamento una intriga policial y no aspira a otras profundidades. La ingeniosa idea de los criminales es matar a alguien en la primera secuencia, matar después a varios presuntos testigos del primer crimen y disimular así su verdadero objetivo: el tercer o cuarto muerto es el que realmente les importaba. Como casi siempre ocurre en el género, hay demasiadas facilidades en la trama, entre una casualidad por aquí y un servicial monólogo por allá. Pero se advierten en cambio otras prolijidades. Los personajes aparecen caracterizados con tanta precisión como humor, el ambiente de testigos, policías e interrogatorios da lugar a rápidas viñetas descriptivas y el ritmo no decae en la hora y media del relato. Todo ocurre como si Costa-Gavras fuera un admirador del tradicional cine norteamericano y probara sus fuerzas en recrearlo con un elenco francés de primera categoría (Simone Signoret, Yves Montand, Jacques Perrin, Catherine Allégret, Pierre Mondy, Michel Piccoli, Charles Denner, Jean-Louis Trintignant).

Donde sobra un hombre (*Un homme de trop*, 1966) utiliza también un esquema convencional, cambiando el cine policíaco por el cine bélico. La acción ocurre en Francia ocupada (1943) donde un grupo de ***maquis*** recibe la orden de liberar a resistentes franceses que han caído prisioneros de los alemanes. Cumplen la operación asaltando la cárcel, de donde deben rescatar a esos doce hombres. Comprueban después que sin embargo han liberado a trece. Ese hombre de más puede ser otro integrante de la Resistencia, pero también puede ser un traidor colocado en la cárcel por los alemanes. Buena parte de la intriga se apoya así en la indecisión de ejecutar o no a ese presunto espía, cuyas declaraciones no parecen convincentes. En la presión de otras operaciones militares, el conflicto se resuelve finalmente de una manera inesperada.

Hay bastante artificio en esa trama, pero Costa-Gavras demuestra continuamente que sólo la utiliza como un pretexto. Le importa en cambio ensayarse en el cine de acción, y nuevamente luce una mano segura para retratar el peligro, el tiroteo, la muerte, con algunas secuencias que confirman su frecuentación de los mejores modelos americanos del género. El elenco reúne otra vez a un grupo de nombres prestigiosos en el moderno cine francés (Bruno Cremer, Jean-Claude Brialy, Gérard Blain, Claude Brasseur, Jacques Perrin, Piccoli, François Périer), insinuando que el director tiene una sólida posición en la industria.

LOS PROBLEMAS DE **Z**. Aunque los dos primeros films tuvieron distribución norteamericana (20th. Century Fox, Artistas Unidos) y cierto éxito de público, Costa-Gavras se encontró con dificultades cuando emprendió el plan de **Z**, que sin duda le importaba mucho más. No le fue fácil hallar el dinero para la producción, y cabe suponer que muchos capitalistas rechazaron lo que parecía un proyecto maniático de un griego en el exilio. La trabajosa operación contó con el apoyo del actor Jacques Perrin, que le consiguió medio millón de francos y después la colaboración de la Oficina de Cine Argelino. Esa gestión derivó en que Perrin figura como productor del film, sin perjuicio de ser también uno de sus intérpretes. La producción figura a

su vez como franco-argelina. Los éxitos de **Z** deben haber provocado un vasto arrepentimiento a los productores y distribuidores que durante 1967 y 1968 se habían negado a financiarlo:



- En el Festival de Cannes (1969) obtuvo el premio especial del Jurado y el de mejor actuación masculina para Jean-Louis Trintignant.

- A fines de 1969, los críticos de New York votaron al film como el mejor del año y a Costa-Gavras como mejor director.

- En el Festival de Mar del Plata (marzo 1970), donde figuró fuera de concurso, el film fue exhibido en función vespertina ante una sala repleta. Cuando terminó, fue ovacionado por el público durante casi diez minutos, aunque el escenario estaba vacío: no se trataba del cumplido aplauso a un director o un intérprete que se presenta en un festival, sino estrictamente un aplauso al film que se terminaba de ver. En ese momento comenzó a circular en Mar del Plata el temor de que el estreno comercial en la Argentina fuera después impedido con algún pretexto.

- En el certamen anual de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, **Z** ingresó por partida doble al concurso. Por un lado figuró en la competencia a mejor film en idioma extranjero (presentado por Argelia, no por Francia) y obtuvo ese Oscar. Por otro lado, había sido estrenado comercialmente en Los Ángeles durante 1969, lo que lo habilitaba al certamen general de premios. Allí fue candidato en cuatro rubros: film, director, libreto adaptado, montaje. Obtuvo el Oscar de montaje. Era la segunda vez en la historia de la Academia que un film figuraba simultáneamente entre los cinco candidatos a Mejor Film del Año y a Mejor Film en Idioma Extranjero: el único caso anterior había sido **La gran ilusión** de Jean Renoir (en 1938).

LOS SENTIDOS. Hay dos lecturas posibles para el tema y estilo del film. La primera y más limitada es la griega. El director toma posición contra el régimen de los coroneles (como ya lo han hecho Melina Mercouri y otras personalidades del mundo artístico), utiliza los servicios del compositor Mikis Theodorakis, de la actriz Irene Papas y mantiene un título enigmático cuya única explicación es también griega: ***Z*** deriva del verbo ***zei*** y significa, aparentemente, que sigue vivo alguien a quien se da por muerto. Una sola imagen aclara ese significado, cuando una enorme Z es dibujada en la calle por personajes secundarios del relato.

Costa-Gavras vio sin embargo los límites de ese plan. Ubicar el asunto en Grecia, dar a los personajes sus nombres propios, adoptar un enfoque realista e histórico, habría supuesto agregar pormenores laberínticos para la trama. Declaraciones del realizador ilustran el punto: las presiones sobre el juez (interpretado por Jean-Louis Trintignant) fueron realmente más sutiles, más complejas, más prolongadas, más difíciles de dramatizar, que las mostradas en el film. Igual cabe decir del periodista (Jacques Perrin), que centraliza en un solo personaje la tarea que en la realidad fue cumplida por varios. Cuando procede a esas y otras simplificaciones, Costa-Gavras corre algunos riesgos de caer en lo inverosímil. En su relato, el periodista obtiene

más datos, y con más facilidad, que los que suelen alcanzarse en la vida real; por otro lado, hay testigos demasiado empeñados en hablar, comisarios demasiado torpes en sus villanías, enfermos demasiado solitarios en su cama de hospital. Esas concesiones son el precio que el director pagó para obtener un relato simple y directo, lo que a su vez era necesario para la eficacia que en la práctica ha demostrado su obra. Quienes acusan a **Z** de constituir un panfleto pueden apoyarse, por cierto, en que su división de personajes entre buenos y malos, entre demócratas y fascistas, es tan nítida que resulta increíble.

Pero eso conduce a entender mejor una segunda lectura del asunto: su intención de simbolizar una lucha social que es de muchos siglos y también del Siglo Veinte. No es casual que el director haya colaborado en Francia con Jorge Semprún, otro artista en el exilio (es republicano español y autor de **La guerra ha terminado**, que dirigió Alain Resnais). Un siglo que ha conocido el fascismo en demasiados países y que no ha solucionado todavía el asesinato de John F. Kennedy en 1963, puede muy bien aguantarse un panfleto construido por gente indignada ante las intrigas y los crímenes que produce la política. El director lo declaró así: "A partir del asunto Lambrakis, hemos querido mostrar cómo se desarrolla un asesinato político con la complicidad de un aparato policíaco. No conozco muchos países en el mundo donde los policías no se parezcan a los que nosotros hemos descrito. Y si el film ha sido autorizado en Francia, a cambio de la supresión de una pequeña frase pronunciada por el General De Gaulle con ocasión de su viaje a Grecia en 1963, es con la finalidad de demostrar el liberalismo del gobierno, cuya opinión puede ser la de que a los franceses no les concierne este film. Prohibirlo hubiera significado una confesión por parte del gobierno francés, en cuanto a que su policía tuviera semejanzas con las características de la presentada en el film. Y además el gobierno no quiere reiterar el error de la prohibición de **La religiosa**. Nos encontramos con dirigentes más inteligentes que los que estaban en el poder hace algunos años. Han realizado incluso estudios de sociología… y conocen los límites de su poder. ¡Es más fácil desmontar la bomba que atajar la explosión!"

Queda por saber si en todos los países hay gobernantes tan inteligentes como los que Costa-Gavras adjudica a Francia. Hay países en los que se dictan leyes especiales para prohibir una película[32].

UN ESTILO CLARO. Cuando se agotan todas las discusiones sobre la verdad, simpleza o propaganda de su argumento, **Z** mantiene una virtud formal que explica en parte su éxito público y su aclamación crítica. Tiene la precisión y la objetividad de relato que tan rara vez se ve en el cine moderno, sin incurrir en retrocesos temporales, ni diálogos abstractos, ni fantasías visuales. Su modelo es el cine americano de pre-guerra, y esa perspectiva hace más comprensible que Costa-Gavras haya comenzado su carrera con un film policial y otro bélico. Puesto a narrar **Z**, no sólo consigue que cada imagen y cada palabra sean necesarias para la arquitectura de la trama, sino que hace progresar ésta hacia una culminación. Ejemplos de su diálogo económico y vigoroso pueden encontrarse en los interrogatorios del juez

[32] Se refiere desde luego a la Argentina y específicamente al caso de **Teorema** (Pasolini, 1968) prohibida y secuestrada tras su estreno en abril 1970, por disposición de un decreto-ley firmado por el entonces presidente Juan Carlos Onganía y por su ministro del Interior Francisco Imaz.

(especialmente uno en el que empuja a un testigo a reconocer su vinculación con un grupo de choque anticomunista), en la supresión de todo rodeo para establecer los datos necesarios a la investigación del crimen, y sobre todo en los minutos finales, que sintetizan con ingenio el fracaso de la lucha anti-militarista. La velocidad y la claridad de esa elocución, la violencia callejera, el ritmo obtenido por libreto y montaje, ubican al film entre lo mejor del género realista, que no consiste desde luego en retratar la realidad sino en reconstruirla, sintetizarla y organizarla en tal forma que el espectador crea minuciosamente en la verdad física de lo que ve. Su demostración última es el resultado.

DESPUÉS DE **Z**. **L'aveu** (que se exhibirá presumiblemente como *La confesión*) fue en la carrera de Costa-Gavras el film inmediato a **Z**, concebido cuando este último estaba ya en la etapa de su laureado montaje. Se basa en las memorias autobiográficas del ex diplomático checo Artur London, recoge su tema en la realidad política de este siglo, fue interpretado por Yves Montand y Simone Signoret, se exhibió ya en el Festival de Cannes (mayo 1970) y despertó desde allí una polémica cuyos ecos podrán durar varios años, porque enjuicia las divisiones del comunismo y sin embargo no adopta para ello el fácil estilo anticomunista.

Artur London (nacido en Checoslovaquia, 1915) tuvo desde su juventud una clara militancia comunista. A los 21 años se enroló voluntariamente en las Brigadas Internacionales que durante 1936-39 procuraron defender la causa republicana en la guerra civil española. Pasó después a Francia y durante 1940-44 participó de la resistencia anti-nazi, durante una forzada existencia clandestina. Deportado luego por los nazis, sobrevivió al llegar el fin de la guerra en 1945. Hacia 1949, vuelto a Checoslovaquia, fue nombrado vice-ministro de Relaciones Exteriores en Praga. Dos años después se le acusó como cómplice en el presunto "complot Slansky" contra el gobierno checo, un episodio que la historia posterior ha presentado como elaborada maniobra del sector más stalinista para librarse de algunos políticos. Catorce acusados fueron depuestos de sus cargos, mantenidos durante dos años en prisión, interrogados por la policía secreta, diversamente torturados. Al final de esa pesadilla, concebida y realizada sobre moldes kafkianos en el mismo país donde sufrió Franz Kafka, once hombres fueron ahorcados. Los tres sobrevivientes, condenados a prisión perpetua, se llamaron Vavro Hajdu, Eugene Loebl y Artur London. En 1953 murió Stalin. En 1956, históricas declaraciones de Kruschev en un Congreso dieron comienzo a una nueva era anti-stalinista, a la revisión de procesos injustos, a la rehabilitación de condenados en aquellos procesos. Un observador neutral señaló a esa altura que una de las mayores diversiones de su vida fue ver cómo los comunistas comenzaron a juntar firmas contra Stalin. Después de su rehabilitación, London perduró en Praga, pero en 1968 el gobierno comunista checo pareció inclinarse demasiado al liberalismo y las tropas soviéticas invadieron el país. A esa altura, London publica sus memorias y hace una precisión esencial: dice luchar junto a otros "para dar al socialismo su rostro humano".

Costa-Gavras filmó **L'aveu** en colaboración con quienes, como él mismo, estuvieron cerca del comunismo pero se esforzaron en la discrepancia contra el dogmatismo, la mentira y la tortura que el comunismo comportó en muchos casos: esa actitud es atribuida por igual al autor, al director y al adaptador Jorge Semprún. La militancia de Montand y Signoret es menos famosa, pero hace falta saber que ambos firmaron los "llamamientos por la paz" (que la Unión Soviética promovió alrededor de 1950, cuando no poseía aún la bomba atómica), y que en 1956 ambos interpretaron, primero en teatro y luego en cine, la pieza teatral ***The Crucible*** de Arthur Miller (también conocida como ***Les Sorcières de Salem***), una hábil requisitoria moderna sobre la Inquisición, cuyo argumento se basa en los procesos de Massachusetts en 1692 pero cuyo obvio sentido es un alegato contra el maccarthysmo, que fue hace dos décadas una forma moderna de la Inquisición en un país tan liberal como Estados Unidos. La versión cinematográfica de ***The Crucible*** fue realizada como coproducción de Francia y Alemania Oriental, mientras Hollywood nunca se animó a tocar esa pieza de un autor norteamericano[33]. En 1960 el matrimonio Montand-Signoret debió viajar a Estados unidos: él para actuar en un film con Marilyn Monroe (**Let's Make Love** o **La adorable pecadora**); ella para recibir el Oscar a la mejor actriz por su labor en un film inglés de 1959 (**Room at the Top** o **Almas en subasta**). Su ingreso a Estados Unidos pudo ser prohibido por el antecedente comunista, pero esa objeción se subsanó por gestión expresa del Departamento de Estado ante el Departamento de Justicia, que concedió autorización especial para ambos por un período de seis meses.

La colaboración de comunistas o ex comunistas en un film que discute los problemas internos del Partido no debe ser considerada excepcional. Está en la línea de crítica y auto-crítica que el propio partido llega a pedir periódicamente, y se vincula también a los grandes disensos, subdivisiones, renuncias y expulsiones que caracterizaron al Partido durante medio siglo. La oposición de Stalin y Trotsky, culminada hacia 1927, es sólo el ejemplo más famoso de ese complejo mecanismo. Entre gobernantes pueden encontrarse más ejemplos en el conflicto Stalin-Tito, en la rebelión tardía de Kruschev contra el stalinismo, en la creciente tirantez entre la Unión Soviética y China. Escritores tan diversos como André Gide, Richard Wright, Ignazio Silone, Stephen Spender, Arthur Koestler, Howard Fast y Budd Schulberg dejaron constancia minuciosa de su acercamiento al comunismo y de su posterior rechazo, y a esos ejemplos cabría agregar los millares de anónimos renunciantes al Partido, sea por la conducta de la URSS en episodios históricos tan controversiales como las purgas soviéticas internas (1936-38), el pacto con Hitler (1939), la invasión de Hungría (1956) y la de Checoslovaquia.

En las circunstancias, no debe extrañar que **L'aveu** haya encontrado dividida a la opinión comunista. Cuando el film se exhibió en Cannes, el cronista de ***L'Humanité***, órgano oficial del Partido en Francia, escribió "mucho talento al servicio de una mala causa", mientras otros comunistas impugnaban como divisionista la sola idea de un film que reactiva la discusión pública sobre el período de Stalin, sus procesos, sus prisiones y sus torturas. En el otro extremo, el también comunista Louis Aragon defendió en ***Les Lettres Françaises*** a la obra

[33] N. de E.: Recién en 1996 el director Nicholas Hytner hizo una versión cinematográfica de la pieza. Curiosamente la TV la había adaptado ya varias veces, desde 1959.

de Costa-Gavras, puntualizando que "la denuncia de los excesos del stalinismo no comprometen en nada a la justa causa del comunismo". La polémica abarca sin embargo a algo más que al período de Stalin. Debe creerse muy actual a un film que llega hasta la invasión soviética a Praga, en 1968, y que presenta allí una pared donde alguien, en medio de la convulsión política del episodio, ha escrito en grandes letras: "Lenin, despierta, se han vuelto locos".

Una de las armas preferidas del comunismo ha sido aliviarse de críticos internos (y de pensadores liberales y demócratas) lanzando irresponsables acusaciones: fascista, reaccionario, agente provocador. Es de suponer que reacciones muy parecidas deben haberse lanzado ya en forma privada contra Costa-Gavras. Pero es difícil tomarlas en serio, porque justamente él es el director de **Z**, uno de los más eficaces alegatos contra el fascismo que se hayan lanzado en el siglo. La paradojal situación ha alimentado un diálogo que fuera reproducido en el semanario francés ***L'Express***. Cuando se le hizo notar al director que los coroneles griegos estarían muy felices si pudieran programar **L'aveu** en Grecia, su respuesta fue: "Pueden hacerlo, a condición de que den a **Z** la misma libertad de exhibición". A la inversa, Moscú ha exhibido **Z**, pero es improbable que llegue a exhibir **L'aveu**.

En perspectiva, Costa-Gavras y sus colaboradores se ubican en la posición independiente de pensar por sí mismos, sin sujetarse a dogmas o intereses. En cierto sentido están documentando las tensiones de la Guerra Fría, ese estado de cosas que el humorista húngaro George Mikes definió con una frase: "En algunos países no se puede entrar; de otros no se puede salir"[34].

Cine & medios, n.° 4, 1970.

Otras bandas orientales

LO QUE HOY IMPORTA saber del Uruguay es su crisis institucional y política, que ha dado lugar a un movimiento guerrillero y que asoma reiteradamente en la información periodística. Es justamente con el periodismo, sin una ampliación hasta el ensayo, con lo que María Esther Gilio ha armado el libro ***La guerrilla tupamara***. Hacia 1965 la autora comenzó en el semanario montevideano ***Marcha*** una serie de reportajes sobre problemas de actualidad, concebidos casi siempre sobre un molde de pregunta y respuesta, con una frescura de diálogo que obliga a pensar en un grabador. En 1970 una selección de ese material fue presentada con escasos retoques al concurso de Casa de las Américas (La Habana), donde obtuvo el primer premio de la categoría Reportajes y Testimonios. El texto ha sido después publicado en Buenos Aires, donde la cercanía de los problemas planteados llevó rápidamente el libro a la lista de ***best-sellers***.

[34] H.A.T. volvió sobre Costa-Gavras en relación al estreno del film **Estado de sitio** (ver pág. 224).

Hay un pensado orden en la recopilación. La primera parte expone lo que textualmente se llama ***Signos del deterioro***: el fracaso de la asistencia social a la vejez, al niño, al presidiario, al enfermo indigente. La segunda detalla el movimiento de insurrección que comenzaron los tupamaros, sobre quienes se recogen opiniones de niños, obreros y sacerdotes. La tercera se introduce en el movimiento, esta vez utilizando un privilegio de la autora, que por ser abogada ha podido interrogar a los tupamaros presos y ofrecer una información que está vedada a otros. El conjunto progresa así desde el Uruguay decaído y soñoliento, tan mal conocido por sus turistas, hasta un cuadro muy activo de golpes revolucionarios contra Bancos, casinos y empresas financieras, más un extracto de la propaganda ideológica contra un gobierno que los opositores ven como dictatorial y corrupto. El sistema de pregunta y respuesta da un aire espontáneo y vivo a ese registro cuyo punto más alto es la múltiple descripción del Operativo Pando, cumplido por los tupamaros, con algunos fracasos, en octubre de 1969.

El testimonio de Gilio es inevitablemente parcial. La autora registra las dudas de algunos montevideanos, pero sus simpatías se inclinan, claramente, hacia el movimiento rebelde, desde la dedicatoria del libro a siete de sus muertos hasta la trascripción servicial de sus pronunciamientos políticos. Aun con ese inconveniente, no cabe duda de que sean genuinas las descripciones finales sobre los castigos y las horribles torturas que la policía descargó sobre algunos tupamaros. Ese último capítulo es penosamente afín a otras descripciones de lo que la Gestapo nazi y los verdugos stanilistas hicieron en ese siglo: con ese sadismo se quiere defender sin embargo la causa del orden y de la democracia.

El libro se debilita en los trechos en que Gilio pierde la buscada espontaneidad y adopta un estilo de sociólogo marxista. El prólogo de ubicación histórica parece muy razonable y perspicaz, pero contiene párrafos como "La consolidación del patriarcado como burguesía agraria se realiza sobre la base de la penetración del capitalismo en el agro en privilegiadas condiciones naturales de economía y territorio". Más adelante aparece un preso que en un reportaje supuestamente espontáneo elabora frases imposibles: "La acción Pando decidida a favor de determinado contexto operó a su vez sobre él, de manera tal que fueron necesarios otros planes que se adecuaran a la nueva situación creada".

A su alrededor, afortunadamente, hay un testimonio en vivo y en directo sobre un país perturbado por la guerra interna. En ese país han llegado a prohibirse el vocablo "tupamaro", varias palabras sustitutivas y este mismo libro, lo que a esta altura de los acontecimientos no debe llamar la atención. Probablemente habría ocurrido lo mismo con un ensayo más profundo, más imaginativo, menos parcial, que contestara la gran adivinanza uruguaya: qué ocurriría si los tupamaros llegaran al poder.

La guerrilla tupamara, por María Esther Gilio, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1979. 198 páginas.

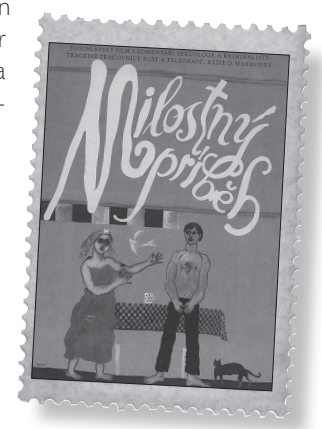
Panorama, 16 de febrero 1971.

UN COLLAGE MUY COMPLICADO

Un asunto amoroso

(***Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.***, Yugoslavia-1967) dir. Dusan Makavejev.

EL CONTRASTE ABRUPTO entre cosas distintas es parte integral del plan trazado por Dusan Makavejev, un joven director yugoslavo. La línea general del tema parece muy simple: bella operadora telefónica inicia romance con empleado público, llegan a vivir juntos, él se ausenta, ella lo engaña en un momento de debilidad, la pareja se quiebra en violenta discusión posterior. Ése es el asunto amoroso del cual se habla, y no deberá asombrar a la opinión pública. Pero allí se intercala otra línea temática. A mitad de camino en el primer relato, el cadáver de una joven rubia es extraído de un pozo de agua. Como no aparece identificado se procede a su autopsia, minuciosamente explicada en imágenes y en informativa banda sonora. Con el tiempo, el espectador llega a entender que el cadáver es la misma operadora telefónica, y que le están contando el asunto con un salto adelante y una doble línea cronológica.



La pluralidad del enfoque no termina allí. Como el galán se dedica a matar las ratas de Belgrado, el film intercala una serie de explicaciones sobre esa higiénica actividad, con imágenes de ratas muertas y consumidas en una fogata. También se agregan explicaciones iniciales del doctor Alexander Kostic, sexólogo, quien describe las ceremonias con que el sexo ha sido celebrado desde la antigüedad y muestra diversos símbolos fálicos. Y a esto se agregan aun otras explicaciones del doctor Zivojin Aleksic, criminólogo, quien señala que los asesinos esconden cadáveres en pozos extraños. Deliberadamente, esos textos recitados al espectador contradicen la verdad de la anécdota; ni hay nada particular en las relaciones sexuales de la pareja ni el cadáver fue ocultado por el criminal, como se llega a saber después.

El culto a la paradoja lleva así a Makavejev a contar algo, a comentarlo, a contradecirlo, en un chisporroteo casi adolescente. A los costados de aquel material aparecen también un colchonero que comenta su oficio, un plomero que coloca un calentador de agua, una breve disertación sobre la complejidad orgánica de un huevo de gallina, un fragmento en el que varios entusiastas comienzan la demolición de iglesias rusas (este trozo habría sido extraído de un film de Dziga Vertov, que fue nombre capital en el primer cine soviético) y hasta una canción alemana, ligeramente teñida de comunismo, cuyos autores serían el poeta Mayakovsky y el compositor Hanns Eisler. En este ***collage*** no debe extrañar que la preparación de un arrollado al horno sea acompañado por compases marciales de la ópera ***Aída*** por fantástica que sea la vinculación de Verdi con los hechos presentados. Y si alguna vez la protagonista aparece desnuda en la cama, estratégicamente cubierta por un gato negro, no hay que extrañarse de que la imagen tenga poca vinculación con otras anteriores o posteriores; puestos aparte los misteriosos designios de la censura local, también hay capricho en el director.

No es difícil ver su intención. En las palabras de un crítico inglés, Makavejev "parece sugerir que hay varios mundos separados; el del conocimiento científico, el de los hechos públicos, el de las relaciones privadas, donde pueden estar involucradas las mismas personas, pero sin que esos mundos tengan contacto entre sí". Esto no debe ser una revelación para ningún film, y lo será mucho menos tras una década cinematográfica que abundó en postulados cercanos, desde la alineación o incomunicación humana (en Antonioni) hasta el collage de citas literarias, bailes, balazos y bromas de entrecasa (en Godard). No cabe dudar de la inteligencia de Makavejev ni de su voluntad de estilo ni de su vocación cinematográfica, que se remonta obviamente hasta la vanguardia francesa, hasta Jean Vigo y hasta Luis Buñuel. Sólo cabe dudar del resultado, porque sus ideas se atropellan y corrigen hasta incomunicarse con el propio público. Seis años atrás, cuando Buenos Aires conoció fugazmente su primer film de largo metraje (**El hombre no es un pájaro** o **Covek nije tica**, exhibido en el festival de Mar del Plata, 1966) era idéntica la mezcla de anécdotas y de estilos. El segundo film demuestra que Makavejev hace lo que sabe, con algún apoyo de algunos críticos y un previsible desconcierto en la platea.

Panorama, 4 de mayo 1972.

El esplendor de la acción

Harry, el sucio

(***Dirty Harry***, EUA-1971) dir. Don Siegel.

ALGUNOS ASPECTOS CONTEMPORÁNEOS y hasta argentinos matizan la acción de este film policial, donde el inspector valiente y decidido enfrenta reiteradamente al criminal suelto (Clint Eastwood, Andy Robinson). En un momento se discute si un policía puede o no aplicar castigos corporales a un detenido; poco después la justicia deja libre a un asesino, por falta de pruebas, pese a los cadáveres previos que el espectador conoce; más adelante el criminal se hace castigar brutalmente por un boxeador negro (pagándole doscientos dólares) para poder aducir que ha sido torturado por la policía. En estos aspectos sociológicos del tema, el film y el espectador se sienten inclinados a favor de la ley, pero eso se debe a que el delincuente es un villano clarísimo (nunca un idealista, siempre un neurótico y un chantajista) y a que el inspector policial es un héroe solitario, provisto de un corazón sin límite y capaz de escalar alambrados con dos costillas rotas.

Por discutible que sea la verosimilitud del asunto, el film sobresale por esplendores formales de otra índole. El tema propone a un tirador solitario que balea a inocentes desde las azoteas de San Francisco, y que lo seguirá haciendo a menos que se le pague una fortuna de dólares. La identificación, captura, liberación y nueva captura del criminal lleva al inspector policial a una continua peripecia donde hay pistas falsas en callejones oscuros, asaltos diurnos a bancos, un suicida que no se anima a tirarse de una cornisa y otros condimentos al objetivo central. Cada secuencia, y aun cada toma, ha sido encarada por el director Don Siegel, el fotógrafo Bruce Surtees y el montajista Carl Pingitore como una lección de técnica cinematográfica, de color y de suspenso. El instrumental incluye continuos exteriores de San Francisco, cámaras montadas en helicópteros, uso intensivo de largavistas, fugas precipitadas en escenarios irregulares e incómodos, primeros planos de una violencia brutal que no deja sospechar el truco. Sólo el cine de Hollywood ha podido reunir tanto despliegue para construir un film policial, pero pocas veces la suma del gasto y de la técnica han florecido en una acción tan abundante y coherente. Después de **Los despiadados** (*Madigan*, 1968), de **Mi nombre es violencia** (*Coogan's Bluff*, 1968) y de **El engaño** (*The Beguiled*, 1971), este **Harry** confirma a Don Siegel como especialista en el género.

Panorama, 4 de mayo 1972.

Las castañas son buenas

(*Le castagne sono buone*, Italia-1970) dir. Pietro Germi

EL FILM REDUCE su tema a los términos muy simples de un romance entre un director de televisión (Gianni Morandi) y una joven estudiante (Stefania Casini), sin mayor oposición de terceros. Sus dificultades son internas porque ella es una joven inteligente y de cierta natural pureza, pero él está viviendo en un ambiente cínico y práctico, con lo que no puede entender, por ejemplo, que ella no quiera llegar demasiado rápido al acto sexual. En acomodarse recíprocamente los sentimientos se van dos horas de relato, repletos de incidentes laterales que no siempre son significativos.

El director Germi no no es ningún novato, sino un veterano de variadísima, y varias veces, valiosa ejecutoria (**Jornada heroica**, **El ferroviario**, **El enigma maldito**, **Divorcio a la italiana**). Si retrocede a un tema simple es, como lo insinúa en uno de sus diálogos, porque las cosas sencillas son las que quedan y las que importan. Y por otra parte, la realización no es ninguna simpleza: explota hábilmente escenarios de Roma, Milán y Salerno, atiende rostros populares en personajes secundarios, moviliza cada secuencia de acción incidental, explora juegos de cámara y de filmación cuando traslada el mundo televisivo y cinematográfico al que ocasionalmente accede la historia. Entre ese esmero y la simpatía tierna y luminosa que irradia su primera actriz, el film consigue atrapar a su público para convencerlo de que los sentimientos importan y de que las castañas son buenas porque dan calor en las manos durante las noches de

invierno. Los espectadores más maduros saben, sin embargo, que la vida es más complicada que eso.

Panorama, 4 de mayo 1972.

Títulos citados (todos dirigidos por Pietro Germi)
Divorcio a la italiana (*Divorzio all'italiana*, Italia-1961); **Enigma maldito, El** (*Un maledetto imbroglio*, Italia-1959); **Ferroviario, El** (*Il ferroviere*, Italia-1956); **Jornada heroica** (*Il brigante di Tacca del Lupo*, Italia-1952).

El pueblo vivo es el artista

LAS PRIMERAS IMÁGENES del **El camino hacia la muerte del viejo Reales** muestran detenidamente la cara de un cañero tucumano de 75 años. Se escucha su voz –grabada con casi misteriosa habilidad y perfección por un grabador a cassette–, vigorosa y secretamente tierna, que compendia la sustancia de sus días. Dice quién es, qué han hecho de él las circunstancias sociales: "Aquí m'i jubilao, m'i jubilao sobre el trabajo. ¡Ah! ¡Muerto! Ocasiones tenía qué comer y ocasiones ni tenía qué comer. ¡Ya no hay nada! En mi casa tenía gallinas, tenía chancho, tenía gallos de riña ¡buenos! Y aura no tengo nada, ni una pata de nada, porque lo que se acabó se acabó, la dueña se ha acabao, ¿no se va a acabar lo demás? Todo se terminó con esto, todo, todo, no tengo nada de nada, ni una gallina ni nada tengo, se acabó todo, todo se acabó".

Gerardo Ramón Vallejo (30, casado, dos hijos) director y fotógrafo del film, conoció al viejo Reales en 1961. Durante el año 1964 convivió con él y sus tres hijos, y trabajó en la zafra. Seguramente, la transparencia conmovedora del film proviene de la identificación de Vallejo con la vida y los personajes de este pueblo artista, de los que esta familia forma parte.

Entrevistado hace poco en un bar de la calle Riobamba, al día siguiente de una proyección del film en los laboratorios Alex, este integrante del Grupo Cine Liberación relató: "**El camino**... fue filmado entre julio de 1969 y septiembre de 1971. En octubre último obtuvo el Gran Premio del Jurado Internacional de Cine de Mannheim; posteriormente, el premio Fipresci y una Mención Especial de la Oficina Católica Internacional del Cine".

LA NECESIDAD DE IDENTIFICARSE. Gerardo Vallejo se inició en el cine en 1960, en la escuela de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri. Filmó el cortometraje **Azúcar** en el año 1962, y luego **Las cosas ciertas**, ambos con la familia Reales. "La experiencia concreta, viviente, junto al campesino –afirma– me lleva de inmediato a acercarme a estos problemas y tratar de conocerlos y profundizarlos, con una identificación, en un principio emotiva, humanista, hacia ese hombre. Fue ese corto, **Las cosas ciertas**, el trabajo que después me unirá a Solanas y Getino en su viaje al Norte. Como una necesidad comienza el trabajo en **El camino hacia la muerte del viejo Reales**, una necesidad no sólo de testimoniar, sino también de sintetizar y expresar el proceso de identificación que está viviendo el pueblo campesino de Tucumán."

Esta necesidad aparece satisfecha y aun superada en el film, que enfrenta al espectador con una experiencia viva, descarnadamente emocional y también reflexiva. Vallejo refiere: "Cada secuencia es un golpe emotivo, y el conjunto una imagen unitaria que después entrás, naturalmente, a racionalizar. El film tiene muchas lecturas posibles, que no son excluyentes. Pero el destinatario preciso es el mismo protagonista, el pueblo mismo, que vive una condición real que le imposibilita una lectura intelectual, porque es en lo emotivo donde está la mayor capacidad de lectura del pueblo. En esta obra no me interesa la anécdota por sí misma, y cada golpe, cada secuencia, aparece como una síntesis. Porque es una necesidad colectiva de transformación la que hace la película, y su construcción obedece a esas necesidades. Por eso es todo lo contrario de un film de autor, porque existe una concepción colectiva de la que yo he sido únicamente mediador. Y sólo con la convivencia, con la participación, se llega a esa concepción colectiva. El film está pensado y vivido como el que hubiera hecho un campesino si tuviera los medios técnicos para lograrlo."

La única presentación pública de **El camino**..., por el momento, disipa toda duda. El 12 de marzo se realizó en Tucumán la primera exhibición en la Argentina. Y es ese mismo pueblo, al que Vallejo considera el principal autor y protagonista, quien reconoce la obra como suya y la ovaciona, dándole una legalidad de plebiscito. Vallejo, en la ocasión, fue sacado en andas y aplaudido por los concurrentes.

El film fue comenzado con un equipo mínimo; cámara de 16 milímetros convencional, a cuerda, y un grabador a cassettes, que operaba Jorge Kuschnir. Unos veinte amigos proporcionaron unas cuantas latas de película. En su obra, Vallejo cuenta cuatro historias a través de apuntes, datos, y testimonios de distintos momentos de la vida del viejo Reales y de sus tres hijos, Ángel, Mariano y Pibe. Este último es el único creado, o recreado, pues se le hace jugar un papel muy posible que, sin embargo, no es su realidad. El mismo viejo Reales representa su muerte, que imagina en el cañaveral: "Machadito, para no sentirla". Esta muerte coincidirá, en el epílogo, con la muerte que le tocó, análoga a la representada.

El entrelazamiento estrecho entre el documento y la ficción configura un tercer género, que participa de los dos y los supera. La poesía, belleza y la originalidad del film, elevado por momentos de gracia de ángel del viejo Reales, y por su verdad y su vida –después de su calificación por el Instituto Nacional de Cinematografía– será accesible al espectador argentino. Por lo menos, es lo que se espera[35].

Panorama, 4 de mayo 1972.

[35] Aunque tuvo otras proyecciones clandestinas, **El camino hacia la muerte del viejo Reales** no fue autorizada por el Ente de Calificación y recién pudo estrenarse comercialmente en Buenos Aires en abril 1974.

ESCENARIO DE ENTRECASA

La madriguera

(España-1969) dir. Carlos Saura.

GERALDINE CHAPLIN y Per Oscarsson son casi únicos intérpretes de este extravagante drama doméstico. Componen un matrimonio que lleva cinco años y que carece de problemas económicos, lo que vuelca sus preocupaciones al difícil problema de entretenerse, ya que la vida social no les importa mucho. Ella tiene una infancia religiosa y pesadillas anexas, que la llevan a algún trance. Él tiene sus reservas de odio contra la mujer que ama, y en algún momento imagina cubrirla con centenares de repugnantes insectos que la recipiente celebra con placer.

Más complicada es su serie de juegos. Ella finge tener un admirador y él le envía un ramo de flores con ese nombre ficticio. Ella finge estar embarazada y llegar al parto, mientras él la asiste en su desesperación apócrifa y festeja la muñeca que surge de allí. Ella finge ser otra mujer que él pudo amar y después le reprocha al marido la mirada codiciosa que él le arroja. Cuando juegan a ser padre e hija se cruzan serios reproches; cuando juegan a ser perro y dueña se cambian golpes que duelen. En un deliberado crescendo llegan a fingirse los novios de cinco años atrás para cruzarse después una queja porque ahora se quieren menos que antes. Inevitablemente juegan a estar separados, y eso ya lleva a la discusión, al crimen y al suicidio.

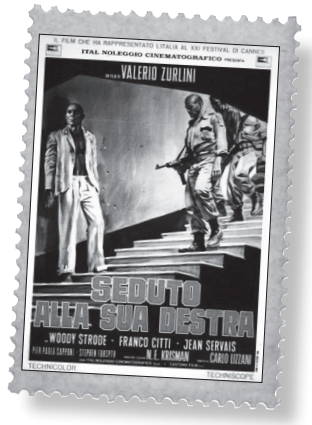
Detrás de la truculenta idea está Rafael Azcona, el humorista más negro del cine español (**El cochecito**, Ferreri-1960) ayudado en el caso por otros dos autores del libreto: el director Saura y la misma Geraldine Chaplin, ambos muy a sabiendas de cómo puede conducirse un matrimonio. El resultado de sus esfuerzos es ante todo un ejercicio de estilo dramático, concebido para mostrar una gran variedad de registro en los intérpretes, sin contar la diferencia de idiomas entre el actor sueco, actriz norteamericana y director español (el film aparece hablado en inglés). La mayor responsabilidad cae sobre Geraldine, a quien se le traslucen momentos artificiosos y trucados, pero que posee en cambio la facundia de su famoso padre para la parodia; el papel de Oscarsson es menos exigente, y no deja ver al gran actor que floreció en su protagonista de **Hambre** (*Sult*, Carlsen-1966).

Una vez aprobados estos exámenes finales y variados para Escuela de Arte Dramático, el film deja, sin embargo, un residuo insatisfactorio, fruto de la misma extravagancia con que ha sido concebido. A fuerza de hundirse en sucesivas ficciones, ambos personajes se desvanecen como entes dramáticos, y terminan creyéndose recíprocamente un montón de mentiras que el espectador no cree ya.

Panorama, 18 de mayo 1972.

Sentado a su derecha

(***Seduto alla sua destra***, Italia-1968) dir. Valerio Zurlini.



QUIERE SER pero no dice ser una metáfora simultánea de Jesucristo y del líder africano Patrice Lumumba (1925-1961). Lo primero se sabe porque el protagonista sufre y muere en una historia que contiene un Judas, un Pilatos, dos ladrones, clavos en las manos, aceite para suavizar las heridas. Lo segundo es aún más claro, porque este líder negro (Woody Strode) sufre en un territorio africano que parece ser el Congo Belga, víctima de extranjeros. Una vez que la idea está clara, la realización pasa a ser insoportable, porque está envuelta en el énfasis, en el grito, en la exasperación de sentimientos, sin el acorde poético que alguna vez supo tener su director Zurlini (**La muchacha de la valija**, 1960). La única tónica del film es la crueldad más abierta, la patada en el rostro, la tortura en primer plano hasta un grado que hará explotar a los espectadores normales.

Fuera de ellos quedan sin embargo en Buenos Aires los torturadores de los que mucho se habla y con los que el film puede alcanzar a tener su público.

Panorama, 18 de mayo 1972.

RISAS CONTRA PADRES E HIJOS

Búsqueda insaciable

(***Taking Off***, EUA-1971) dir. Milos Forman.

COMO EN SUS PREVIOS films checos, Milos Forman muestra aquí una preocupación humorística y satírica sobre las diferencias entre padres e hijos. El tema es universal, y si ya era excelente su planteo en la sociedad checoslovaca moderna (**Oveja negra**, **Los amores de una rubia**) con más razón habría de ser divertida su visión de la burguesía media norteamericana. Por un lado están los y las adolescentes, que se escapan de la casa para concurrir a concursos de música "beat" o quizás para sostener romances con "hippies" desconcertantes. Por otro lado están los padres, que empiezan por no saber dónde están sus hijos y terminan por no entenderlo cuando lo saben.

Forman enfoca ambas cosas con un pérfido sentido del humor. El mundo adolescente se concentra casi enteramente en el concurso de música, con una gran variedad de intérpretes que desafinan, vociferan, aporrean guitarras, siempre con más entusiasmo que poesía. Este material fue rodado por Forman en un concurso real, con cámara cercana, y fue después hábilmente compaginado a lo largo de todo el relato, como un recuerdo constante de un mundo juvenil ligeramente insensato. Culmina en una canción que prosigue en banda sonora a través de una única voz, mientras se suceden velozmente las imágenes de sucesivas

solistas, equiparando a todas en una misma mediocridad. Este recurso ya había sido usado por Forman en un temprano film de corto metraje, titulado **Audición**, luego incorporado a **Concurso**, que fue su primer film largo (1963). Pero este título ha tenido muy escasa difusión, con lo que sólo en Praga se darán cuenta de que Forman repite una feliz idea.

El mundo de los padres aparece retratado con mayor ferocidad. Este típico matrimonio de clase media, marcado por ciertas preocupaciones habituales (el sexo ajeno, los sistemas para dejar de fumar) descubre un día que su hija adolescente no ha vuelto a casa. La búsqueda consiguiente involucra a otros padres, lleva por pistas falsas hasta dos adolescentes descarriadas y provoca la incorporación de los progenitores a la Sociedad de Padres de Hijos Fugitivos. Esto los conduce a su vez hasta conferencias ilustrativas, a una sesión sumamente didáctica en la que los padres aprenden a fumar marihuana y después a una sesión de ***strip-poker***. A esa altura la hija vuelve, descubriendo que su padre, por pagar una apuesta del juego, está desnudo y parado sobre una mesa, cantando un aria. El desvío de los hijos no parece ya tan grave como el de los mayores.

El gran recurso de Forman es contar estos episodios en una continua clave cómica, insinuando entre risas el fondo dramático de la situación. Su arte es el de la observación realista, con un oído muy sutil para las conversaciones domésticas y una cámara muy atenta para recoger las pausas, las miradas y los extremos ridículos de la conducta humana. Esas virtudes eran ya mérito principal de sus comedias checas, y debe celebrarse que al ser trasportado a New York, con un contrato muy peculiar, Forman haya sabido mantener la misma agudeza. Hay defectos menores en su film (cierta inconexión de episodios, un final abrupto) pero están compensados por continuas carcajadas.

Títulos citados (todos dirigidos por Milos Forman)
Amores de una rubia, Los (***Lásky jedné plavovlásky***, Checoslovaquia-1965); **Concurso** (***Konkurz***, Checoslovaquia-1964); **Oveja negra**[36] (***Cerný Petr***, Checoslovaquia-1964)

Panorama, 25 de mayo 1972.

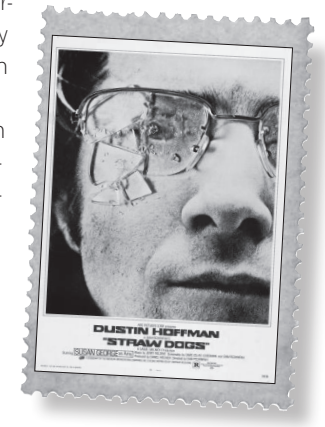
Piedras contra la torre
Perros de paja
(***Straw Dogs***, Gran Bretaña / EUA-1971) dir. Sam Peckinpah.

LA VIOLENCIA es la religión y la filosofía de Sam Peckinpah, como lo demuestra reiteradamente su escasa obra cinematográfica (seis films en una década). Cree

[36] En Montevideo se conoció como **Pedro el negro**.

que en la vida sólo importan aquellas cosas por las que es necesario pelear, y aquí se aplica a demostrarlo, esta vez fuera del ***western*** y aun fuera de Hollywood, con rodaje total en Inglaterra. El protagonista (Dustin Hoffman) es un moderno intelectual encerrado en su torre de marfil, un matemático envuelto en las abstracciones del pizarrón. Está pasando una temporada en una granja inglesa y se ve asediado por cuatro vecinos bastante villanos y lujuriosos, que lo hostigan con burlas, le matan el gato, le violan a la mujer, que ciertamente se deja violar (Susan George) y terminan por invadir su casa, provocando una batalla campal.

Con suma habilidad, Peckinpah ha graduado esta historia, desde el festivo anecdotario inicial y los remansos de paz, hasta la poderosa media hora final, que no sólo alberga cinco muertos sino también un brío frenético de acción, comentada ásperamente por una partitura de gaitas escocesas. Igual que la anécdota crece su protagonista. Preguntado al principio por los linchamientos norteamericanos, contesta que sólo los ha visto "entre avisos"; desafiado por su esposa a enfrentar un agravio de los villanos no se decide a parecer descortés. Recién al final, con la casa sitiada y las piedras y ratas que entran por las ventanas, pelea y triunfa con astucia y valor.



La filosofía del film es discutible, pero la realización de Peckinpah es de primerísima calidad, desde la progresión calculada en el libreto y el dibujo inicial de personajes, hasta los recursos de cámara lenta, acción paralela y compaginación veloz con que la última media hora invade al espectador. La censura local ha podado dos minutos de desnudos, particularmente en la secuencia de la violación, cumpliendo la vieja costumbre de que ningún film de Peckinpah llegue completo a la sala de estreno.

Panorama, 25 de mayo 1972.

Sólido cuadro de época
Nicolás y Alejandra
(***Nicholas and Alexandra***, Gran Bretaña-1971) dir. Franklin Schaffner.

EL TÍTULO ES EL DE UNA novela de amor, pero la sustancia es la vida de los últimos zares de Rusia, desde la guerra ruso-japonesa que culmina con la caída de Port Arthur (1905) hasta la ejecución de toda la familia imperial a manos de los bolcheviques (1918). Hay ciertamente una novela de amor en ese transcurso, porque Nicolás y Alejandra se amaban entre algunas dificultades habituales y otras especiales: resistencia de la madre de Nicolás hacia su nuera, resistencia de algunos cortesanos a una zarina que menospreciaban por extranjera, al punto de que en algún momento la interpelaban, en alemán, como ***Frau Alexandra***. A esto se agrega

aún la desgracia familiar de que el hijo menor, Alexei, sufre de hemofilia, lo que obliga a cuidarlo de todo golpe, porque una hemorragia le será fatal.

Sobre esos problemas de entrecasa hay otros mayores, desde la presencia del monje Rasputín en el favor de la zarina, hasta la revolución de 1917, que lleva al gobierno de Kerensky, a la abdicación del zar, a la llegada de Lenin y al comienzo del régimen soviético. En esas materias el film conserva una objetividad ecuánime, sin tomar partido. Deja reiteradamente claro hasta dónde Nicolás fue culpable de las insurrecciones populares, porque estaba poseído del mandato divino y hereditario, creía que el pueblo lo adoraba, veía la guerra como una medida necesaria para mantener el honor de la patria y terminó por provocar siete millones de muertos en ella. También ilustra debidamente la personalidad de Rasputín, al que ve no sólo en su lujuria y su ambición sino también como centro magnético de poderes espirituales y físicos de excepción, hasta su milagrosa resistencia a la muerte después del veneno y de las balas.

Ese criterio de ecuanimidad y de abundante información era el mejor de los posibles para enfrentar un período que ha generado tanta controversia. Era tentadora la idea de presentar a los zares como los héroes de Rusia y a los bolcheviques como sus villanos, porque así se hubiera adulado sin pausa a los numerosos públicos que van a ver películas de amor. Inversamente, el film prefiere marcar el hambre del pueblo, la resistencia de los soldados antes sus oficiales, las sólidas razones de Kerensky, de Lenin y de Trotsky para levantar la insurrección de las masas y pedir la abdicación del zar. Con inusitado culto por el detalle, el film llega a mostrar a Lenin cuando pide a un funcionario alemán que se le permita viajar en tren hacia Rusia, momento en el que el gobierno del Kaiser hace un insólito favor a un comunista, pero recibe en cambio la oferta de que tras ese paso político cesará la guerra.

La fidelidad a la historia ha llevado hasta un film de dos horas y 45 minutos (sin intervalo), que procura y consigue albergarlo todo. Su mérito es ante todo el de una producción no sólo cara sino también seria y cuidada, en el estilo tradicional de Sam Spiegel (**Puente sobre el río Kwai**, **Lawrence de Arabia**), lo que supone no sólo obtener escenografías, decorados y uniformes sino hacer cada escena dentro de un conjunto vertebrado. La misma seriedad posee la dirección de Franklin Schaffner, que ciertamente no es un realizador creativo u original pero sí uno de los artesanos más sólidos de la industria actual (**Planeta de los simios**, **Patton**) y un experto director de intérpretes. Hay momentos de gran dirección en el film: la secuencia muda inicial en que Nicolás espera el nacimiento de su hijo, la fogosidad con que Kerensky combate en el parlamento contra la política zarista, y sobre todo el largo silencio último de la familia imperial esperando ser llevada a otro refugio, hasta que aparecen sus verdugos y la ejecutan a balazos sin aviso previo.

El film no contiene títulos explicativos que ahorren datos históricos: todo está en la pantalla y todo funciona en el más sólido nivel profesional.

Panorama, 1 de junio 1972.

Títulos citados
Lawrence de Arabia (*Lawrence of Arabia*, Gran Bretaña-1962) dir. David Lean; **Patton** (EUA-1970) dir. Franklin Schaffner; **Planeta de los simios, El** (*Planet of the Apes*, EUA-1968) dir. F. Schaffner; **Puente sobre el río Kwai, El** (*Bridge on the River Kwai*, Gran Bretaña / EUA-1957) dir. D. Lean.

La fascinación de un director

Sirocco de invierno

(*Sirocco d´hiver*, Francia-Hungría-1969) dir. Miklós Jancsó.

EN 1968 EL ACTOR FRANCÉS Jacques Charrier vio en París el estreno de **Los desesperados** (1966) el film con que el realizador húngaro Miklós Jancsó llamó la atención mundial, aunque era ya su quinto film de largo metraje, tras quince años de cine. El entusiasmo de Charrier por Jancsó lo llevó a ver **Los desesperados** por segunda vez y tercera vez. Después lo llevó a Budapest, donde conoció a Jancsó. De esa conversación nació este **Sirocco de invierno**, como coproducción franco-húngara, asumiendo Charrier no sólo el papel protagónico sino también algunas responsabilidades como productor y la obtención de Marina Vlady para un principal papel femenino. El asunto se ubica claramente en 1934, reseñando las intrigas de un grupo de revolucionarios croatas (llamados ***ustachis***) que conspiran desde Hungría contra el régimen del rey Alejandro II de Yugoslavia, y que terminarán por asesinar al monarca junto con el ministro francés Jean Louis Barthou, en un histórico atentado (Marsella, octubre 1934). En ese grupo de conspiradores se destaca Marko (Charrier), pero no ya como héroe sino como un fanático discutido por sus propios compañeros.

El estilo que entusiasmó a Charrier ha sido aprobado también por buena parte de la crítica mundial y ha caracterizado a Jancsó como un prominente realizador moderno. Se integra ante todo con anécdotas de acción (dos bandos rivales, tratados imparcialmente), con una prescindencia casi total de explicaciones (diálogos concisos, fríos) y una abundancia de crimen y crueldad, sin lamento posterior. Sobre ese tratamiento del material impera después una cuidadosa orquestación de cámara y personajes movidos como un ballet. Un ejemplo adecuado puede encontrarse en la primera y formidable secuencia de **Sirocco**, hecha solamente con guerrilleros, soldados, caballos, tiros y nieve, sin una palabra adicional. Las figuras móviles y oscuras, resaltadas sobre un fondo blanco, entran y salen continuamente de cuadro, en un apronte de una acción militar que estalla después en balazos y que termina en una precipitada fuga. Desde la primera a la última toma no hay corte alguno en la secuencia, sino un continuo ***travelling*** de cámara y un constante movimiento de las figuras, hasta obtener un peculiar dinamismo, como lo haría un cuento que supiera deslizarse en una sola frase, de principio a final, sin intercalar un punto.

Esta nueva gramática sustituye al montaje tradicional (tomas cortas y entrelazadas) y obliga a cuidadosos ensayos, para acomodar todos los elementos visuales necesarios, eliminar baches intermedios y obtener un flujo de acción tan permanente como el de un río. El sistema tiene precedentes en el cine, desde un artificioso ensayo de Alfred Hitchcock (**La soga** o **Festín diabólico**, 1948) hasta diversas proezas

estilísticas de Max Ophüls (culminadas en **Lola Montes**, 1955). Pero Jancsó es ahora su exponente máximo, porque agrega las dificultades del rodaje al aire libre.

Jancsó y Charrier no parecen haber advertido, sin embargo, que ese estilo cinematográfico, tan apto para tomas exteriores de violencia (donde los personajes importan sólo por su movimiento), necesita ser complementado cuando la acción se traslada al interior de una casa. Allí es necesario entender la motivación y la conducta de una docena de personajes envueltos en una intriga de autoridad y fidelidad a una causa. Desde la maravillosa secuencia inicial para adelante, Jancsó prosigue moviendo a personajes y cámara en un ballet incesante, a menudo sin suficiente razón, mientras esos hombres y dos mujeres se cruzan reproches, castigos, humillaciones y balazos. A menudo no se entiende bien lo que ocurre, particularmente en lo relativo a las mujeres (un frío intento de violación, algunos desnudos muy forzados, una posible atracción lesbiana) y esa falta de datos se complica aun con la aparente contradicción en la actitud de varios personajes. Existe, sin duda, una pasión fanática en esos guerrilleros juramentados para derrocar a un régimen y envueltos en la recíproca competencia por cumplir mejor esa causa. Pero curiosamente falta sentimiento en la conducta de todos ellos y dejan la impresión de que se matan entre sí aunque no tengan bastante motivo.

Esa carencia dramática en la intriga importa mucho más en **Sirocco**, donde pesan los personajes individuales, que en la trama esquemática de **Los desesperados** y de **Los rojos y los blancos**, donde sólo cabía esperar dos bandos opuestos, sin mayor preocupación psicológica. Y repercute, además, sobre la forma del film convirtiendo el movimiento continuo de cámara y personajes en un amaneramiento formal y no en un estilo.

Panorama, 1 de junio 1972.

Dos reinas, ningún as

María Estuardo, reina de Escocia

(***Mary, Queen of Scots***, Gran Bretaña-1971) dir. Charles Jarrott.

VANESSA REDGRAVE y Glenda Jackson tienen sólo dos escenas conjuntas en este drama que las separa. Las reuniones contrarían con una verdad histórica del siglo XVI, según la cual María Estuardo de Escocia nunca se juntó en un mismo cuarto con su rival Isabel I, reina de Inglaterra y titular de la era isabelina. Pero se ajustan en cambio a una verdad dramática que es la que hace falta para describir esa feroz enemistad. Lo que se reprochan entre sí, y lo que se ventila con abundancia a través de terceros, es un problema de Estado tan serio como sus respectivos derechos al trono y sus respectivas conductas reales. El gobierno de Isabel ha sido ponderado como una gloria inglesa, que incluyó, por cierto, toda la vida y obra de William Shakespeare, pero a la soberana misma se le pudo objetar su autoritarismo, su soltería, su presunta esterilidad, sus furtivos amores cortesanos, su fervor protestante y anticatólico, su mismo derecho hereditario, porque fue hija de la decapitada Ana Bolena. Por el otro lado, María Estuardo fue reina de Francia y de Escocia, se creía con mejor derecho que Isabel a la corona británica, representaba el lado católico en la contienda religiosa de la época y sufría también su lado débil, porque se enredaba con hombres intrigantes, mostraba cierta promiscuidad sexual: fue viuda tres veces y terminó depuesta por los nobles escoceses. La pérdida de su trono resulta ser apenas el comienzo del martirio porque después de ello María Estuardo cae en manos de Isabel, se niega a arrepentirse y pierde del todo la cabeza ante el hacha del verdugo (1587).

A raíz de esos acontecimientos de cuatro siglos atrás, las dos reuniones de Vanessa Redgrave y Glenda Jackson detonan como un choque entre una fuerza irresistible y un muro infranqueable. En la primera entrevista comienzan tratándose con cariño y terminan por saber que nunca estarán de acuerdo; en la segunda, María Estuardo se niega a pedir perdón, y por altivez entrega la vida. Las dos actrices son tan soberanas como sus papeles, con lo que esos fragmentos pasarán a la historia de los grandes torneos interpretativos del cine. Están rodeados, además, por otros momentos de bravura, no sólo a cargo de ambas reinas, sino también de los muchos integrantes que las rodean: el ambicioso Jaime, el favorito Rizzo, el impulsivo Bothwell (Patrick McGoohan, Ian Holm, Nigel Davenport). Entre los integrantes hay que subrayar el Darnley compuesto por Timothy Dalton, con perfiles de maldad, de cobardía, de homosexualidad reprimida.

El drama histórico, la excelencia interpretativa, el rodaje en castillos auténticos, la suma de escenografía, decoración y vestuario, el ocasional primor fotográfico (por Christopher Challis) y la violencia de algunos de los muchos crímenes, dejan, sin embargo, un aire de insatisfacción, porque no contestan la pregunta esencial: para qué contar otra vez el drama de María Estuardo. Como el tema se ha puesto de moda, no falta quien crea que este asunto de antiguas reinas florece ahora en conexión con los movimientos de liberación femenina. Pero ésa parece una excusa elaborada, porque no es probable que el film sirva para apoyar o para objetar el NOW, el Women's Lib y los otros grupos. Hay otra interpretación más sencilla. Después de haber contado la vida y muerte de Ana Bolena (en **Ana de los mil días**, 1969) el productor Hal B. Wallis y el director Charles Jarrott resolvieron que podían proseguir con la vida de su hija Isabel y con la muerte de su rival María Estuardo, primero porque siempre hay un público para eso, y después porque ya había pasado mucho tiempo desde la versión anterior (con Katharine Hepburn y Florence Eldridge, dirección de John Ford, 1935). Produjeron un film lerdo, lleno de intrigas, de palabras, de monólogos y de puñales, en un estilo pasado de moda; pero con esas actrices se consigue la tolerancia pública.

Panorama, 1 de junio 1972.

Adónde van los trucos

Los diamantes son eternos

(*Diamonds Are Forever*, Gran Bretaña / EUA-1971) dir. Guy Hamilton.

LA CONFUSIÓN Y LA ARBITRARIEDAD son las reglas de este nuevo juego sobre espionaje y contrabando internacional. Hay tanto simulacro de identidad, tanta similitud entre las mujeres en bikini, tan frenética sucesión de episodios de suspenso, que el espectador termina por desinteresarse sobre la lógica de lo que ocurre ante sus ojos.

Ese efecto está buscado. Igual que los cowboys de la matiné, igual que los héroes de las seriales, este James Bond sale victorioso de encuentros feroces que van desde las peleas dentro de un ascensor a un combate sin cuartel contra dos atléticas mujeres que practican lucha libre. Los muchos villanos no consiguen liquidarlo, pero eso se debe a que no acceden a pegarle dos tiros. Prefieren encerrarlo en un ataúd que será incinerado, ocultarlo en una cañería que será enterrada en el desierto, revisarle la ropa sin adivinar que allí se esconde alguna trampa para los dedos. A mitad de camino, cuando el espectador se ha despreocupado ya de los diamantes auténticos y de los falsos, el film le tira con fugas a bordo de un vehículo lunar, con rayos láser y con satélites que podrán destruir el planeta.

Solamente los niños deberán creer en estas fantasías, por lo que la empresa distribuidora se resignó a que le cortaran un par de escenas semieróticas y obtuvo así, por fin, un espectáculo que la censura autorizó para todo público. Esa astucia debe ser ponderada. Espectadores de más edad deberán apreciar que el film fue rodado en cinco países y que sólo con una alta técnica se obtienen tantos chiches de escenografía y de efectos especiales como los que aquí despliegan los productores, sea para describir un complicado casino en Las Vegas o para simular una fortaleza oceánica. De todos los chistes visuales, el mejor es el que ilustra cómo hace un automóvil para salir de un callejón estrecho: se levanta sobre las ruedas izquierdas y pasa de perfil.

Hitchcock demostró para siempre que el mejor suspenso cinematográfico es el que introduce un elemento sorpresivo dentro de una situación cotidiana insinuando que esta caja de sombreros puede tener una bomba o que el vaso de leche puede estar envenenado. A la inversa, toda la serie de James Bond gasta millones en inventar situaciones artificiales en las que nadie cree, para desplegar sobre ellas una técnica abrumadora. El resultado es, primero, que hay enormes colas de público tras este film escapista, y después, que todos se olvidan de él. Así ocurre que los diamantes sean eternos y que el film respectivo sea efímero.

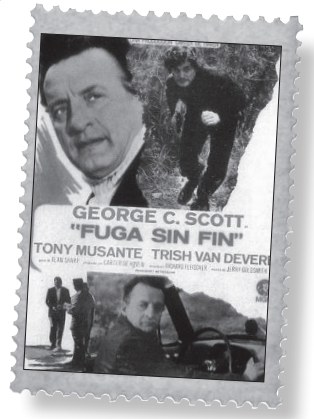
Panorama, 1 de junio 1972.

Gangsters en España

Fuga sin fin

(*The Last Run*, EUA-1971) dir. Richard Fleischer.

NO HAY MORALEJA en este film de pistoleros, terminado con la matanza de costumbre. Pero en cambio hay tres personajes de línea firme y trasfondo insinuado, con los cuales se arma casi enteramente la trama. El principal es el gangster maduro y ya retirado (George C. Scott), que ha tenido algunas desgracias en la vida y accede ahora nuevamente al delito, como chofer que sacará de Portugal y España a un evadido de prisión. Detrás de él está ese fugitivo (Tony Musante), joven y con muchos humos de jactancia, lejano adorador de los formidables pistoleros que poblaban Chicago hacia 1930. Y entre ambos está una mujer de poderoso encanto (Trish Van Devere, excelente actriz), que comienza por ser amante del joven y luego alterna.



La débil anécdota se apoya solamente en esa fuga hacia Francia, provocando un intríngulis donde intervienen otros villanos mal definidos. Pero aunque la historia sea trivial, el film posee un continuo interés. En parte ello se debe a la eficacia de la acción, con varias carreras entre autos y sorprendentes maniobras para eludir rivales. En una parte mayor deberán computarse el retrato de esos fugitivos, el filo irónico de situaciones y diálogos, el fondo de amargura con que se retrata a Scott. Es parte de un estilo que esa descripción del protagonista sea hecha con pocas palabras, desde el silencio de su soledad mientras acondiciona el auto, hasta el sarcasmo reiterado con que alude a su mujer adúltera y ya invisible ("Una vez me dijo que se iba a Suiza a que le levantaran los senos, pero pensé que se trataba de una cirugía"). El riesgo actual de Scott, después de **Petulia** (Lester, 1968) y de **Hospital** (Hiller, 1971), es quedarse con ese personaje y convertirse en un Jean Gabin demasiado frecuente.

Panorama, 22 de junio 1972.

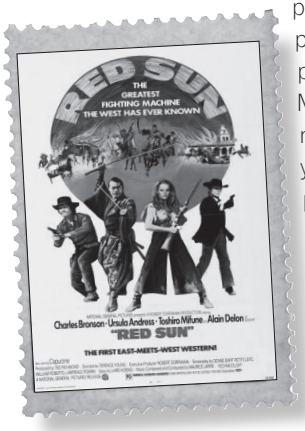
Samurai en Occidente

El sol rojo

(*Soleil rouge*, Francia / Italia / España-1971) dir. Terence Young.

EL WESTERN HA SIDO un género tan convencional y redundante que fue necesario introducirle datos originales para hacerlo atractivo. Eso explica los desplantes pasionales y eróticos de **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, Selznick-1947), las precisiones cronológicas y los rincones simbólicos de **A la hora señalada** (*High Noon*, Zinnemann-1952), o las orgías de sangre y sadismo que han desatado los italianos cuando se apropiaron del género.

Nunca existió, sin embargo, un rebuscamiento tan audaz como la introducción de un ***samurai*** japonés en las praderas norteamericanas. El buen pretexto es ahora el de que los diplomáticos japoneses se perjudican en el clásico robo del tren, perdiendo un sable exquisito que debía ser regalado al presidente de los Estados Unidos. Al rescate del sable perdido marcha un ***samurai*** tan auténtico como Toshiro Mifune, hombre fuerte y hábil que prescinde de las armas de fuego pero lucha de igual a igual contra indios y forajidos. A veces lanza puñales con inicua puntería, pero su gran arma es la espada, que se sale de la vaina. Con ella Mifune atraviesa a varios enemigos desde el pecho a la espalda, parte cabezas sin mirar a quién, y en un rapto de humor y puntería llega a matar en el aire a un mosquito que le molestaba.



La presencia de Mifune es el dato exótico en un western sumamente internacional, dirigido por Terence Young (nacido en Shanghai), fotografiado por el francés Henri Alekan y hablado en inglés por el norteamericano Charles Bronson, la suiza Ursula Andress y el francés Alain Delon, con un rodaje en España que simula ocurrir en Estados Unidos. Entre todos ellos la fórmula es la de costumbre: el robo, la traición, la fuga, la persecución, el ataque de los indios comanches, el ajuste de cuentas. Hay que reconocer a Alekan algunos primores fotográficos y a Young la eficacia con que traslada la acción a la pantalla. Nadie deberá preocuparse por lo que el film dice, sino por pasar el rato.

Panorama, 22 de junio 1972.

La burguesa que quería vivir

El toque

(***The Touch | Beröringen***, Suecia / EUA-1971) dir. Ingmar Bergman.

COMO CASI TODO lo que ha hecho Bergman en los últimos años, esta historia es simple, quizás engañosamente simple, y pudo ser definida por el autor como otra **Love Story**. En un hogar sueco y burgués, sólidamente constituido (Bibi Andersson, Max von Sydow, dos hijos) irrumpe de pronto el arqueólogo extranjero (Elliott Gould) que se ha enamorado de la dueña de casa y sostiene con ella un romance de rápido comienzo, que los convierte en amantes a la segunda visita. Desde ese momento no hay otro material que el pormenor sobre un adulterio, con su serie de encuentros furtivos, sus rencillas, una separación, un reencuentro. Para un realizador como Bergman, que se ha preocupado durante dos décadas por sondear en los recónditos misterios del alma humana y que ha sido autor de obras mayores (**Noche de circo**, **El séptimo sello**, **Cuando huye el día**, **Persona**), este nuevo film es un objetivo menor. Habría que retroceder a sus crónicas matrimoniales, a veces dramáticas y a veces festivas (**La sed**, **Una lección de amor**, **Confesión de pecadores**, 1949-54) para encontrar otra obra suya que parezca agotada en la enumeración de un adulterio y de sus implicancias. Y aun en aquellos casos, el dibujo de la trama parecía más elaborado y múltiple, mientras que **El toque** prefiere la simplicidad de un artista que en su madurez ha refinado los libretos al extremo de concentrarlos en dos mujeres (**Persona**) o en una sola y sostenida idea (**Vergüenza**). Acá sólo maneja tres personajes y un único conflicto. La maravilla es que con ellos pueda sostener el interés de un relato durante casi dos horas.

Lo que Bergman pierde en pretensión o en hondura está ganado, sin embargo, por la fuerza y precisión con que construye sus retratos psicológicos, más la habilidad con que los proyecta sobre su ambiente. Se ha observado con justeza que el film comienza con paredes desnudas y múltiples a las que la cámara termina por atravesar en un resquicio hasta penetrar en el drama, e igualmente se podría sostener que el film se introduce de pronto, como su arqueólogo protagonista, en un mundo cerrado al que sacudirá con una declaración de amor, descubriendo dormidos secretos. Ese mundo es el de la plácida burguesía sueca, odiosamente estable para los ojos del observador extranjero. La mujer que centraliza el drama llega por primera vez al adulterio, se siente obligada a explicar sus propios defectos al amante (confiesa una cicatriz en el vientre, un exceso de caderas) y se esfuerza por conservar una corrección formal mientras vive su pasión, hasta que termina por ser aniquilada por las derivaciones de sus sentimientos.

Del otro lado, su amante es el retrato de la inestabilidad, vagamente alemán, americano y judío en su origen, errante de un país a otro, y de un sentimiento al contrario. Ese hombre inseguro se deja la barba, se la quita y se la vuelve a dejar; trata a la mujer con veneración pero intercalada con golpes y con absurdos reproches; sufre un ataque de impotencia en el primer encuentro, se precipita en el segundo hasta la violación y después recae en tratar a su amante como un hijo débil y tembloroso lo haría con su madre.

Más que dos personas, hay allí dos mundos, y eso da un sentido al conflicto final entre los amantes, tironeados diversamente por un mundo burgués confortable (con sus mentiras y sus hipocresías) o por una evasión que supone el riesgo. Es obvio que a Bergman le importa menos la resolución de esta alternativa que su hábil planteo, del que las connotaciones surgen sin un discurso ni un agregado de datos externos. En el contexto, es reveladora la descripción del hallazgo que ha empujado al arqueólogo hasta una perdida iglesia sueca. Es la estatua de una Virgen, traída sin duda de lejanas tierras por manos desconocidas, descubierta por azar detrás de paredes. Ahora que está a la luz del día, han despertado las larvas de insectos misteriosos, que terminarán por destruirla. La estatua es una metáfora para ambos amantes, con su carga de nomadismo, de interferencia en otro ambiente, de descubrimiento repentino y de belleza encaminada a la destrucción desde dentro. Es característico que Bergman no explique sus símbolos sino que los deje calladamente a un costado.

Esos refinamientos de construcción dramática, el uso intencionado de la música y una interpretación notable por Bibi Andersson compensan las limitaciones del

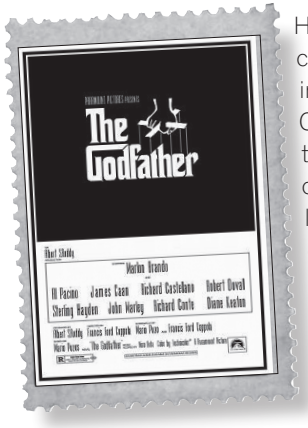
plan. De una coproducción con empresarios norteamericanos, hablada artificialmente en inglés, apoyada apenas por un triángulo de mujer, marido y amante, no podía esperarse desde luego el mejor Bergman posible.

Panorama, 6 de julio 1972.

Una mafia fascinante

El padrino

(***The Godfather***, EUA-1972) dir. Francis Ford Coppola.



HAY UN DOBLE NIVEL de crónica doméstica y de ferocidad criminal en cada secuencia del film. La media hora inicial, en que se presenta la fastuosa boda de Connie Corleone, es un buen ejemplo de la doble vía que luego transitará el relato. Por encima aparece la tranquilidad con que su padre Don Corleone recibe a los visitantes, la dulzura del vals que baila con su mujer, el afán sexual del hijo mayor Santino, el romance cauteloso del hijo menor Michael con una chica americana que todavía no entiende muy bien los modos italianos de esta familia de inmigrantes. Por debajo de esa crónica doméstica, que respira dinero y ciertas zonas de buenos sentimientos, alienta otra fuerza más poderosa. El espectador llega a saber que Don Corleone es un "capo di Mafia", al mando de docenas de pistoleros, con algunas jerarquías intermedias entre sus hombres de confianza. La familia finge dedicarse a la importación de aceites de oliva, pero en verdad regentea casas de juego y hace pensados favores a los amigos, matando muy discretamente a quienes les incomoden. Desde la boda inicial y a través de tres horas de relato, el film desarrolla las luchas externas de esa familia, no ya contra la ley sino con otros grupos mafiosos de similar importancia. Sobornos, muertes y traiciones van modificando la situación inicial, con dos etapas mayores en el traslado de la jefatura desde Don Corleone hasta Santino y después Michael. En su último tramo, y redoblando el tono irónico del relato, el hijo menor se transforma también en padrino, pero todos los preparativos del bautismo de su sobrino se alternan, intencionalmente, con los aprontes de los diversos crímenes simultáneos que liquidarán a variados rivales.

Esa doble visión del smoking respetable y del crimen brutal da al film un relieve dramático constante. En opinión del propio Marlon Brando, todo el asunto es una metáfora del mundo de los negocios, donde la dura competencia comercial aparece sustituida por el balazo oportuno. Para la Mafia misma, que sobrevive en Estados Unidos pese a toda represión, el film es un retrato embellecido: no sólo abundan los buenos sentimientos entre los personajes, sino que las mismas palabras ***Mafia*** y ***Cosa Nostra*** no aparecen jamás en los diálogos, como parte de otro acuerdo de caballeros: la Paramount se comprometió a no utilizarlas, y la Mafia se comprometió en cambio a no fusilar en la calle a productores, director e intérpretes del film.

El embellecimiento de algunas de sus figuras conspira contra la convicción del film como retrato de una realidad. Es difícil de creer, por ejemplo, en el amor idealista de Michael por dos mujeres o en la timidez con que afronta la necesidad de matar a dos rivales, y creer al mismo tiempo en su ejecutoria de líder durante los últimos tramos del relato. Paralelamente, quedan sin bastante explicación algunas vueltas laberínticas del asunto, como la facilidad con que un lugarteniente, un cuñado y un verdugo de la familia Corleone acceden a trabajar contra ella. Pero esas contradicciones son el precio que se paga para construir un melodrama de doble fondo, donde la hipocresía de tantos personajes es un instrumento más dentro de una minuciosa orquestación. A cambio de esos pequeños trucos de libreto (que simplifican procesos mejor explicados en la vasta novela de Mario Puzo) el film ostenta una acción continua y parece durar menos de sus tres horas reales.

Marlon Brando hace una creación de su padrino. Convertido en actor característico, sin el menor afán de estirar su personalidad de galán, ha vestido a Don Corleone con muy eficaces trucos de actor: la voz enronquecida, la boca ensanchada en un rictus que parece surgido de la edad, el pequeño baile de la mano en el aire, como si quisiera aclararse una frase complicada que todavía no empezó a decir. A su lado el joven Al Pacino, que carecía de mayor experiencia cinematográfica, compone un Michael sensible pero huidizo, en un estilo interpretativo que recuerda a Dustin Hoffman. Los méritos mayores del film son sin embargo del productor Albert Ruddy y del director Francis Ford Coppola, por la autenticidad con que retratan a esos italianos inmigrantes, por el engañoso perfil de bondad que ostentan, por la objetividad con que la trama se vuelca a imágenes, sin discursos explicativos, y por la violencia breve y cruel que el film desparrama en cada uno de sus crímenes.

La novela era un ***best-seller*** y el film comenzó a batir records en todo el mundo. Ese éxito se debe en parte a la fascinación de la Mafia como tema, pero hay que reconocer a la realización su estilo sobrio, su prescindencia de artificios, su tranquila eficacia.

Panorama, 20 de julio 1972.

Vidas de pueblo chico

La última película

(***The Last Picture Show***, EUA-1971) dir. Peter Bogdanovich.

EN LA PRIMERA SECUENCIA los adolescentes de este pueblito de Texas van al cine acompañados por las chicas que creen ser sus amores. Dan **El padre de la novia** (***Father of the Bride***, de Vincente Minelli, 1950), que sirve de contraste entre la platea y la pantalla. En dos butacas oscuras comienza el manoseo erótico indeciso que suele provocar la oscuridad; en la pantalla se reitera la belleza idealizada de

una Elizabeth Taylor de 18 años, demasiado inalcanzable para adolescentes de todo el mundo. Hacia el final del film, los mismos personajes van otra vez al cine en su pueblito de Texas. Ahora dan **Río rojo** (***Red River***, de Howard Hawks, 1948) y la pantalla muestra a John Wayne cuando exhorta a Montgomery Clift y otros vaqueros para que arreen el ganado hasta Missouri. "Es un buen film", dice uno de los adolescentes. Es también el último que se da en el pueblo. La acción ocurre en 1951; la televisión ha comenzado a invadir los hogares y la salita cinematográfica está cerrando sus puertas por falta de público. En el contexto, la escena supone el cierre de una ilusión.

Es muy procedente que el joven director Peter Bogdanovich (crítico de cine, autor de dos libros sobre Howard Hawks y John Ford) utilice referencias cinematográficas para marcar los mecanismos de la frustración. Para esos adolescentes de un pueblito de Texas el cine debía componer en su conjunto todo el cuadro de la vida exterior. Dentro del pueblito, en cambio, sólo se agitan las causas perdidas: el recuerdo romántico que persiste en algún hombre maduro, el viento que arrastra ramas y polvo por las calles desiertas, alguna rencilla familiar, una muerte, quizás dos, mientras el petróleo de Texas sólo es la fortuna para otros y el ganado de Texas sólo aparece, por única vez, embretado en un camión de transporte. Quedan el amor y el sexo, desde luego, pero ambos son operaciones que no se dan juntas y que están atravesadas de dificultades, de maledicencias, de soledades. Es tremendo el volumen de inquietudes sexuales que atraviesa durante toda la trama a aquellos dos adolescentes, a sus novias, a la coqueta del pueblo, a una señora madura, a varios galanes de ocasión y a una prostituta profesional, pero nada de ello es excitante y sólo sirve para dibujar melancólicamente la insatisfacción de unos y otros. Entre los vericuetos del melodrama se respira, a veces, el mundo de algunas novelas de Faulkner o, con más frecuencia, el de la popular serie ***La caldera del diablo***, con sus peripecias sórdidas de pueblo chico. Pero el retrato es muy auténtico, no sólo en la recreación exterior (el film fue rodado enteramente en Archer City, un sitio similar) y en la música de la época, sino en el dibujo de esos personajes, agitados por las pequeñas pasiones y carentes de otra perspectiva de fuga.

En un elenco de figuras novicias o poco conocidas debe destacarse la formidable composición de Cloris Leachman como una señora ansiosa de amor juvenil, y la de Timothy Bottoms como el adolescente que llega a ser su amante, sin proponérselo mucho. Pero la interpretación colectiva, igual que el aire a la vez realista y melancólico de todo el film es, ante todo, la obra de Bogdanovich, un hombre joven con un talento promisor.

Panorama, 27 de julio 1972.

CUIDADO CON LAS IMITACIONES

Olga, la hija de aquella princesa rusa

(Argentina-1972) dir. Diego Santillán.

LA NOVELA PORNOGRÁFICA de mayor fama en las últimas décadas se llama ***Memorias de una princesa rusa***, con lo que Libertad Leblanc sabe muy bien lo que elige como modelo cuando decide el título de su última comedia frívola. Pero filmar realmente las orgías de aquellas ***Memorias*** es ahora en la Argentina una empresa que necesitaría no ya de una Libertad sino de varias Libertades. Como ese extremo es improbable fuera de Dinamarca, lo que queda en este film es apenas una alusión del título y en seguida las primeras secuencias, donde Olga selecciona cosacos para llevar al dormitorio, causando en una oportunidad el destrozo de una alcoba, y en otra oportunidad el destrozo de un cosaco. Esos diez minutos iniciales agotan el ingenio cinematográfico del director y libretista Santillán: están hechos en sepia, con movimientos abruptos y títulos intercalados, en evidente parodia al cine mudo.

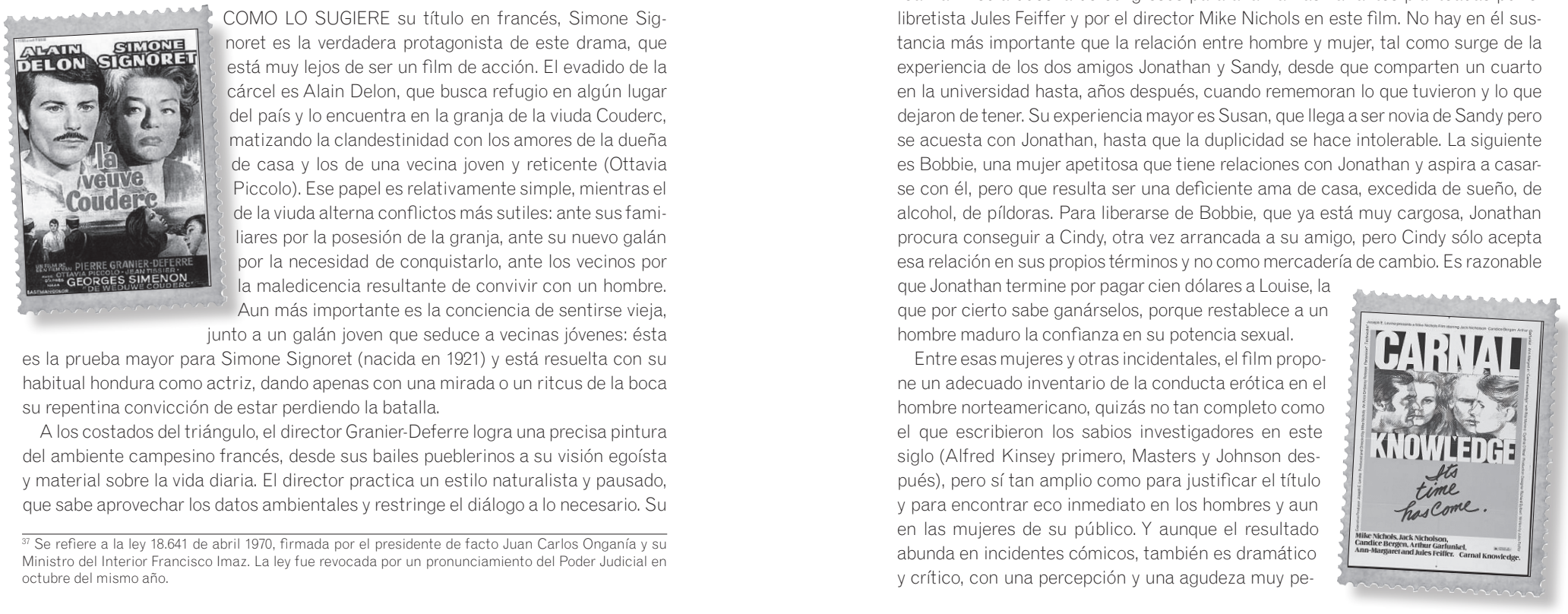
Ahí se terminan las sonrisas y comienzan otras imitaciones. La vida de Olga en su exilio en París es la de una Margarita Gauthier, mantenida por diversos galanes, variablemente viejos, impotentes, idiotas y hasta gordos, alrededor de los cuales hay varios adulterios encadenados. Esto lleva a Olga a encontrar a su propio Armando, un médico joven recién recibido (Andrés Percivale) que se pone muy nervioso cuando coloca su estetoscopio en un pecho ajeno, quizás en dos. La suma de galanes, sus mujeres y diversos perseguidores se realiza en una sola casa, con innumerables corridas y confusiones entre puertas y escaleras, en un estilo de farsa de alcoba cuyo modelo insuperado ha sido Georges Feydeau (***La pulga en la oreja***, 1907) y cuya versión argentina carece del brillo de ideas y del ritmo febril que el maestro francés lograba en el caso. Cuando termina esa etapa, Olga llega al casamiento con el galán más improbable y más gordo, pero de allí la rescata a último momento el emprendedor médico joven, en una secuencia cuyo evidente modelo es **El graduado** de Mike Nichols (1967).

Bajo esta colcha de retazos, cuya mayor inspiración artística es la boletería, Libertad Leblanc y su director Santillán esconden un modelo más claro. Se integra con frases y ademanes de doble sentido, alude sin pausa a conductas y atributos sexuales, procura no ya el guiño cómplice sino la risotada ante el chiste verde. Ese modelo se llama Teatro Maipo o quizás Teatro Nacional. No solía ser usado como ejemplo de lo que el cine argentino puede hacer, pero es reconocidamente el género teatral que más atrae al público argentino (salud) y en esta adaptación cinematográfica es el primero que ha llegado a atraer a la distribuidora norteamericana 20th. Century Fox hasta financiar un film local. Como cine, el modelo Maipo es una penuria de humor verde, en bruto y sin refinar, dato que el director y la estrella saben mejor que nadie, según lo demuestran en poses, contoneos eróticos y chistes verbales. Como boletería es una idea de temible futuro.

El film declara que su acción ocurre en París, dato escasamente confirmado por la imagen, pese a todo el despliegue de color y decoración. Hay explicaciones para ese traslado: 1) el film puede ser presentado como vagamente francés ante el público norteamericano que la 20th. Century Fox obtenga; 2) París es una residencia más probable para una princesa rusa en el exilio; 3) si los adulterios y los despliegues frívolos aparecieran ubicados en Buenos Aires, alguien podría creer que el film "atenta contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad argentina" (Ley 17.741, artículo 13), como se invocó en 1969 al prohibir **Ufa con el sexo** de Rodolfo Kuhn. En un país que hizo una ley para prohibir **Teorema** de Pasolini[37], hay que andar con mucho cuidado.

En cambio, ahora se puede estrenar **Olga** y el estilo nacional de vida sigue lo más campante.

Panorama, 10 de agosto 1972.



Una actriz para el otoño

El evadido

(***La Veuve Couderc***, Francia-1971) dir. Pierre Granier-Deferre.

COMO LO SUGIERE su título en francés, Simone Signoret es la verdadera protagonista de este drama, que está muy lejos de ser un film de acción. El evadido de la cárcel es Alain Delon, que busca refugio en algún lugar del país y lo encuentra en la granja de la viuda Couderc, matizando la clandestinidad con los amores de la dueña de casa y los de una vecina joven y reticente (Ottavia Piccolo). Ese papel es relativamente simple, mientras el de la viuda alterna conflictos más sutiles: ante sus familiares por la posesión de la granja, ante su nuevo galán por la necesidad de conquistarlo, ante los vecinos por la maledicencia resultante de convivir con un hombre. Aun más importante es la conciencia de sentirse vieja, junto a un galán joven que seduce a vecinas jóvenes: ésta es la prueba mayor para Simone Signoret (nacida en 1921) y está resuelta con su habitual hondura como actriz, dando apenas con una mirada o un ritcus de la boca su repentina convicción de estar perdiendo la batalla.

A los costados del triángulo, el director Granier-Deferre logra una precisa pintura del ambiente campesino francés, desde sus bailes pueblerinos a su visión egoísta y material sobre la vida diaria. El director practica un estilo naturalista y pausado, que sabe aprovechar los datos ambientales y restringe el diálogo a lo necesario. Su

[37] Se refiere a la ley 18.641 de abril 1970, firmada por el presidente de facto Juan Carlos Onganía y su Ministro del Interior Francisco Imaz. La ley fue revocada por un pronunciamiento del Poder Judicial en octubre del mismo año.

escuela es cercana a la del cine francés de veinte años atrás (particularmente a Jacques Becker) y rehúye todo rebuscamiento de cámara, de cronología, de sonido. El método le sirve para dar datos de época, marcando el año de la acción (1934) con un automóvil, un ***St. Louis Blues*** de Armstrong escuchado al pasar, varios letreros antisemitas y una aparición incidental de los fascistas de entonces, muy poseídos por las nociones de patria y de ley. En los últimos quince minutos, cuando la policía cerca la casa en procura del evadido, el director demuestra que ha aprendido sólidamente los lineamientos del cine de acción. Allí escenifica y orquesta movimientos con la claridad y el suspenso debidos.

Panorama, 10 de agosto 1972.

El sexo al alcance de todos

Conocimiento carnal

(***Carnal Knowledge***, EUA-1971) dir. Mike Nichols.

LAS FEMINISTAS DE AHORA suelen quejarse de que el hombre y la sociedad contemporánea consideran a la mujer solamente como un objeto sexual, así que podrán realizar media docena de congresos para analizar las variantes planteadas por el libretista Jules Feiffer y por el director Mike Nichols en este film. No hay en él sustancia más importante que la relación entre hombre y mujer, tal como surge de la experiencia de los dos amigos Jonathan y Sandy, desde que comparten un cuarto en la universidad hasta, años después, cuando rememoran lo que tuvieron y lo que dejaron de tener. Su experiencia mayor es Susan, que llega a ser novia de Sandy pero se acuesta con Jonathan, hasta que la duplicidad se hace intolerable. La siguiente es Bobbie, una mujer apetitosa que tiene relaciones con Jonathan y aspira a casarse con él, pero que resulta ser una deficiente ama de casa, excedida de sueño, de alcohol, de píldoras. Para liberarse de Bobbie, que ya está muy cargosa, Jonathan procura conseguir a Cindy, otra vez arrancada a su amigo, pero Cindy sólo acepta esa relación en sus propios términos y no como mercadería de cambio. Es razonable que Jonathan termine por pagar cien dólares a Louise, la que por cierto sabe ganárselos, porque restablece a un hombre maduro la confianza en su potencia sexual.

Entre esas mujeres y otras incidentales, el film propone un adecuado inventario de la conducta erótica en el hombre norteamericano, quizás no tan completo como el que escribieron los sabios investigadores en este siglo (Alfred Kinsey primero, Masters y Johnson después), pero sí tan amplio como para justificar el título y para encontrar eco inmediato en los hombres y aun en las mujeres de su público. Y aunque el resultado abunda en incidentes cómicos, también es dramático y crítico, con una percepción y una agudeza muy pe-

culiares. Ese relieve está dado por los fracasos y las vacilaciones: cómo empezar a hablar con una mujer desconocida, cómo atreverse a acariciarla, cómo llevarla por primera vez a una alcoba. A los costados del sexo están además los problemas espirituales y psicológicos irrenunciables: la oposición o la armonía entre el amor y la fornicación, el orgullo de ambas partes, el aburrimiento provocado por el tiempo. A la larga, las feministas de ahora no podrán quejarse del film, porque éste deshace el mito del macho dominador y muestra hasta dónde un conquistador puede ser un individuo mediocre, que destrata a una mujer, ignora cuando ella está llorando y provoca no sólo la infelicidad ajena sino la propia.

Para Feiffer, que ha hecho historieta durante décadas, ésta es una recopilación de su gran tema, la guerra entre los sexos, con acotaciones igualmente cáusticas sobre mujeres y sobre hombres. Para Mike Nichols, que se había acercado ya al tema en dos obras más orgánicas (**¿Quién le teme a Virginia Wolf?**, 1966; **El graduado**, 1967), el film es una prueba realmente difícil, porque debe impedir la monotonía de sus diálogos encadenados, casi siempre, entre dos únicos personajes. En esto Nichols es un maestro. Pone diálogos de fondo a los títulos iniciales, los llena de pausas y de miradas, los esfuma en puntos suspensivos, los alterna de pronto con una imagen muda tan poética como esa patinadora sobre hielo o tan reflexiva como ese primer plano de Bobbie, que medita sobre sí misma para entender hasta dónde ha llegado. Aún más notable es su manejo de intérpretes, si se descuenta algún exceso de grito de Jack Nicholson. Nunca Candice Bergen ni Ann-Margret parecieron tan sensibles y vívidas, en la risa y en el llanto, y rara vez un intérprete casi novicio, como Arthur Garfunkel (del dúo Simon y Garfunkel) ha rendido una labor tan compleja como este vacilante galán que cree en el espíritu y sólo llega al sexo después de pensarlo mucho. Por su lado, el italiano Giuseppe Rotunno hace maravillas con la fotografía en color, creando un placer visual con lo que pudo parecer teatro filmado.

Hasta una función privada efectuada en Buenos Aires, ocho días antes del estreno, **Conocimiento carnal** ostentaba un privilegio adicional a sus calidades de drama y de comedia. Era el film norteamericano de mayor autenticidad y franqueza que se haya visto sobre temas sexuales, desde el lenguaje directo con que los hombres suelen hablar a solas hasta una secuencia final que discute y soluciona las dificultades de un galán maduro para excitarse adecuadamente. La censura local no había tocado esa copia.

Panorama, 17 de agosto 1972.

Entre el humor y la tragedia

La muchacha del baño público

(***Deep End***, Alemania Occidental / EUA-1971) dir. Jerzy Skolimowski.

EL BAÑO PÚBLICO TIENE bañaderas, pileta de natación, cuartos individuales, separación de sexos en dos zonas, asistentes para cada una de ellas. El nuevo asistente masculino es un joven de 15 años (John Moulder-Brown), que recibe instrucciones de la asistente femenina (Jane Asher). La juventud, la timidez y la castidad del nuevo empleado sufren de inmediato un complicado proceso, tan motivado por la promiscuidad de su colega como por el ambiente de desnudez y de ejercicio físico en que se ha puesto a trabajar. Por un lado es un joven retraído, que llega casi a ser violado por una matrona sensual que lo abraza y aprieta (Diana Dors, más robusta y desbordante que en su apogeo de veinte años atrás). Por otro lado el joven sufre la ansiedad sexual por esa muchacha que prefiere acostarse con otros y que terminará por humillarlo cuando finalmente la consigue.

Esa comedia negra, comenzada con un estilo naturalista e informativo, progresa rápidamente hasta un humor extravagante y amargo, construido no ya con diálogos sino con situaciones. Dentro y fuera de la casa de baños, el protagonista hostiliza y pretende simultáneamente a esa mujer, la molesta en un cine, le revienta las gomas del auto, le increpa llevar una doble vida como corista en un teatro de strip-tease. Hay un momento en el que se apodera de una presunta foto de ella (tamaño natural, pegada en cartón) y arrastra ese objeto por la calle y por el subterráneo, hasta conseguir enfrentar a la mujer con esa evidencia de su traición. En otro, de mayor nivel poético, el joven se retuerce junto a ese retrato mientras nada en la pileta, con el agregado de que el director convierte entonces en real a esa mujer para dar mayor fuerza a la imaginación del personaje. Insensiblemente, el film progresa desde el amor tímido hasta la conducta grotesca, con una última secuencia alucinada en la que ambos personajes terminan por trabajar en la pileta vacía, derritiendo laboriosamente dos bolsas de nieve para encontrar un pequeño diamante perdido.

Hay una lógica poética en el director polaco Jerzy Skolimowski, cuyo temprano film **Barrera** (1966) fue tan mal comprendido aquí hace tres años (los films intermedios no llegaron a Buenos Aires). Comienza con la realidad, pero cuando llega a la crisis de su personaje, el director se expresa con elaboradas metáforas cinematográficas, dando soltura a su imaginación. Son metáforas nítidas y comprensibles, como ese extravagante viaje en subterráneo de un joven abrazado a una fotografía. La fantasía se intercala en la realidad, el diamante se confunde con la nieve, la sangre se mezcla con la pintura roja que alguien está colocando en la casa de baños. También el sexo se confunde con el amor y la comedia negra se convierte en tragedia final. En ese juego de equívocos y de imaginación, tan cercano al patetismo como al humor, el film llega a ser tan fantasioso, tan cierto, tan punzante y tan sutil como un afiche polaco.

Panorama, 7 de septiembre 1972.

Otra lucha por la libertad

Figuras en un paisaje

(***Figures in a Landscape***, Gran Bretaña-1970) dir. Joseph Losey.

LAS DOS FIGURAS son dos hombres que corren velozmente, con las manos atadas a la espalda, por un paisaje desierto. No se sabe de dónde vienen ni por qué corren, ni dónde están; su rival es un helicóptero que tampoco está identificado y que no les da tregua. En el curso de una docena de secuencias mayores, los hombres liberan sus manos, matan a un pastor, consiguen alimentos y armas, combaten al helicóptero, son encerrados en un cañaveral, escapan de allí, aguantan una tormenta y se acercan a una montaña nevada que se supone significa una frontera y también la libertad. En cuanto a acción pura, éste es el film más dinámico que haya realizado Joseph Losey. Es característico que el director, apasionado por los contrastes, haya pasado de aquí a los laberintos sentimentales y sutiles de **El mensajero del amor** (*The Go-Between*, 1970), realizado poco después.

Pero la acción es sólo la zona más aparente del film. Entrelazadas con ella corren otras ideas queridas por el director, que conforman su visión personal. La primera y más clara es la noción de dominio en la jerarquía humana. Tiene sólo dos personajes, pero los diferencia nítidamente y los relaciona en una mezcla de amistad y rivalidad, subrayada por las circunstancias críticas que ambos están viviendo. El más joven (Malcolm McDowell) es un intelectual al que se adivina educado y exigente, pero también débil para triunfar en la difícil fuga; el otro (Robert Shaw) es un bruto apasionado, un fanático que no tiene tiempo para teorías. No sólo en los diálogos sino también en la acción esos personajes se polarizan: al mayor le cabe la mayor responsabilidad ejecutiva en la emergencia, pero comete errores de criterio, y cuando dispara al helicóptero no apunta al tanque de nafta sino al copiloto, consiguiendo un muerto y una venganza, pero ninguna solución. El esquema se reitera en la última secuencia cuando el joven sabe escapar hacia la libertad, mientras el mayor vuelve a un combate contra el helicóptero, arriesgando con inútil pasión su vida. Como en **El sirviente** (*The Servant*, 1963), Losey dibuja nuevamente aquí dos psicologías que se atraen y se rechazan, se aplacan y nuevamente se rebelan. No elige entre ellas.

La otra línea del film es la deliberada abstracción para dibujar esta lucha hacia la libertad. Como lo insinúa el título mismo, puede aplicarse el rótulo de cualquier bando a perseguidos y perseguidores, con lo que sería indiferente postular tras la anécdota cualquier guerra, cualquier ideología, cualquier cárcel. Esa prescindencia llega al extremo de quitar toda identificación y hasta todo rasgo humano a quienes combaten o ayudan a ambos personajes, y así los pilotos del helicóptero son tan impersonales y enmascarados como los mismos soldados que al final reciben a los fugitivos en su liberación detrás de la frontera. El reiterado dato sólo puede ser entendido como una metáfora del origen y el destino de las luchas humanas, sugiriendo una esterilidad esencial de todo el esfuerzo.

Aunque el film expone esos símbolos con claridad, su resultado emotivo termina por ser inferior a su propósito. Hay momentos dignos del humor y del morbo tradicionales de Losey (la elección de dieta con un stock de alimentos envasados pero no identificados, o el alarido de una mujer ante el cadáver de su marido), pero son en cambio muy esquemáticos y superficiales los conflictos entre ambos hombres, como es también muy teórica y distante su aspiración de libertad. A fuerza de abstracciones, el film termina por ser ajeno al espectador, como un sueño contado por alguien que no lo vivió. Es paradojal que Losey deba ser elogiado por sus superficies y no por sus profundidades, pero está claro que lo mejor del film es su artesanía de paisaje y de acción, de tormenta y de penuria física. Rodado en España y casi enteramente en exteriores, el film es un crédito principal para el fotógrafo Henri Alekan, para su colega Guy Tabary (desde el helicóptero) y para el propio Losey en algunas secuencias vigorosas, especialmente la del entierro en el cañaveral, con su incendio inmediato. Hay ideas más importantes debajo de esa acción, pero les falta un refuerzo emocional.

Panorama, 7 de septiembre 1972.

Bob & Christopher & Hitler & Liza

Cabaret

(EUA-1972) dir. Bob Fosse.

EN 1931 EL ESCRITOR británico Christopher Isherwood dio clases de inglés en Berlín y asistió al creciente apogeo del nazismo, que en 1933 tomaría el poder. En 1939 Isherwood contó esas experiencias en el libro ***Goodbye to Berlin***; en 1946 el dramaturgo John Van Druten las convirtió en la pieza teatral ***I Am a Camera***; en 1955 el director inglés Henry Cornelius transformó esa pieza teatral en el film homónimo (con Julie Harris, Laurence Harvey); en 1966 Broadway conoció la comedia musical ***Cabaret***, confeccionada sobre aquel material con libro, música y canciones por Joe Masteroff, John Kander y Fred Ebb; en 1972 Bob Fosse llevó la comedia musical al cine.

Un asunto tan repasado y explotado debe tener algo bueno en el fondo: aunque Isherwood lo cuenta como una autobiografía (y lleva su nombre el protagonista de la pieza teatral) no es él quien insiste en divulgar ese material. El ingrediente vital es allí un personaje femenino llamado Sally Bowles, que representa la alegría, la irresponsabilidad, el hedonismo y la decadencia de una sociedad que el nazismo entraría a regimentar. Con sus uñas verdes, su promiscuidad sexual, sus ambiciones de lujo y su pobreza diaria, Sally domina los varios planos del relato y concentra los amores de dos hombres, la vida musical del cabaret Kit Kat Klub y el miedo de la pareja judía que no se anima a casarse cuando la vida se derrumba alrededor.

La variedad del registro obliga a utilizar una enorme actriz, pero la exige joven y dinámica. Así Liza Minnelli se consagra con el mejor papel de su breve carrera cinematográfica, tan sensible en su reacción ocasional de pájaro asustado, tan segura en el dominio de sus galanes tímidos, tan dueña del escenario, en sus números de baile, como su madre Judy Garland supo hacerlo veinte años atrás. Fuera del cine, el recuerdo de esa madre resulta ser una dolorosa experiencia para Liza, porque reitera años de crisis, de historias, de drogas y de alcohol, pero quienes hayan admirado a Judy saben hasta dónde la hija es su muy legítima continuación, con su calidez dramática, su instinto cómico para burlarse de sí misma, su voz potente y estremecedora para culminar la canción *Maybe This Time*. La historia del cine podrá ocuparse mejor de esa comparación apenas la Cinemateca Argentina junte este **Cabaret** con una revisión de **El pirata** (Minnelli, 1948) y de **Nace una estrella** (Cukor, 1954).

Actriz aparte, el film es una mezcla de estilos y no se arrepiente de serlo. Un costado muestra líneas de comedia y de melodrama, sea para reseñar el caso de la pareja judía que no se anima a casarse bajo el incipiente nazismo, sea para describir las fluidas relaciones entre Sally y sus dos galanes, que además tienen entre sí una aparente relación homosexual. Ese material retoca al que antes describieron Isherwood y Van Druten, con la doble intención de mostrar la decadencia moral alemana en 1931 y de producir un cine moderno y desprejuiciado. Parte de ello tiene gracia. Pero es más valioso el costado musical y paródico del tema, donde se utiliza el cabaret para describir, en sucesivas canciones y bailes, el estado de Alemania en la época, con una filosofía de placer inmediato, disipación y codicia, más la burla al régimen disciplinario y el paso de ganso que el nazismo comenzaba a implantar. Entre bataclanas pintarrajeadas, humor grotesco y posturas procaces, sobresale el maestro de ceremonias que interpreta Joel Grey, como ya lo hiciera en Broadway en 1966; un duende mordaz, ágil, feminoide, deliberadamente excedido en maquillaje y gesticulación. Sólo aparece en el escenario del Kit Kat Klub, sin otra figuración en la anécdota y como un contracanto feroz al relato naturalista que se intercala.

El costado musical es la especialidad de Bob Fosse, un actor, bailarín, coreógrafo y director que hizo tareas menores en cine hasta que en 1968 se lució con **Sweet Charity**. El hombre sabe, ciertamente, mover a sus bailarines y a sus cámaras, pero además luce cierta tendencia a la parodia, al grotesco y al circo, lo que agrega un toque Fellini a su material. Enfrentado a esta combinación de melodrama histórico y de comedia musical, Fosse no pierde el pie. Puede satirizar al nazismo con una dulce canción alemana, entonada por un adolescente y proseguida por un coro entusiasta (*Tomorrow Belongs To Me*); puede alternar los golpes cómicos del escenario con la otra masacre de golpes que los soldados nazis administran a un opositor; puede dirigir igualmente a Liza Minnelli en la comedia, el drama y en tres soberbios números musicales sobre el escenario del cabaret. Esta multiplicidad de talentos es lo que el variado asunto exigía. Y aunque la variedad pueda llevar también a la dispersión, Liza justifica el resultado, incluso para indiferentes a la historia del nazismo.

Panorama, 21 de septiembre 1972.

CHAPLIN COMO MODELO

Mimí metalúrgico herido en el honor

(*Mimi metallurgico ferito nell'onore*, Italia-1971) dir. Lina Wertmüller.

LAS DESVENTURAS de Mimí son tan chaplinescas como su mismo intérprete Giancarlo Giannini, con una mezcla de humor y de patetismo, de ridículo y de compasión. Tienen, además, una carga social de rigurosa actualidad, como si el personaje fuera impulsado por intereses ajenos y por grupos políticos, además de sus propias motivaciones pasionales. Primero debe emigrar del pueblito siciliano cuando se descubre que ha votado contra el alcalde; después busca suerte en Turín, se hace comunista, se enamora, asciende a capataz, deja la política, vuelve al pueblito natal y se complica en una sórdida venganza contra su mujer legítima, el amante de ésta y la mujer de ese amante.

El intervalo que divide al film en la primera media hora de relato lleva a dividir también sus calidades. La primera mitad apunta con rara perspicacia las muy variadas fuerzas que preocupan a Mimí, desorientado entre el escaso amor de su mujer, la presión de los compañeros para votar cierta lista en las elecciones, la presencia de una insinuada Mafia que decide destinos, el tránsito intenso de Turín que inmoviliza al protagonista junto al semáforo, o esa segunda mujer con carácter propio, que no se deja dominar por sus pretensiones de conquistador. Para apuntar esa tragicomedia de hombre solo frente al mundo, la realizadora Lina Wertmüller demuestra la precisa observación de costumbres que ya había revelado en el poco famoso film de su debut (**I basilischi** o **Los zánganos**, 1963) más una carga de humor satírico, así sea contra el gobierno, el comunismo, la iglesia o los sindicatos.

La segunda mitad es menos convincente. Está dedicada casi enteramente a un retorcido romance entre Mimí y una tercera mujer (gorda, fea, repulsiva) en un imposible idilio cuyo único sentido es la venganza del honor herido. En esa segunda línea de acción Lina Wertmüller rebaja su propio nivel, introduciendo la payasada junto al humor, la grosería junto a la franqueza. Tiene, por otra parte, muy escaso apoyo argumental. Lo que en la primera mitad era un apunte de realidades italianas actuales, trasferidas a una clase de comedia, se convierte luego en melodrama individual, poco verosímil como intriga y como conducta de ese personaje.

Aun con ese descenso, el film tiene virtudes claras. En sus mejores momentos reduce diálogos a lo indispensable, trabaja sobre gestos y pausas, sabe expresar el terror de su Mimí cuando comprueba que demasiada gente importante y villana ostenta tres lunares en la cara, como un símbolo oculto de la Mafia que lo acorrala. Con cuatro décadas de distancia, **Luces de la ciudad** de Chaplin es el lejano modelo de ese relato.

Panorama, 21 de septiembre 1972.

LOS ERRORES DE UN MAESTRO

Dodeska-den

(Japón-1971) dir. Akira Kurosawa.

QUIEN IGNORE A KUROSAWA, podrá reírse con este drama. Su honestidad está sin embargo fuera de cuestión. Las inclinaciones del director japonés hacia los humildes conforman una tradición muy cercana a la del neorrealismo italiano: surgen en las entrelíneas de **Rashomon** (1950), en una adaptación de ***El idiota***, de Dostoyevsky (1951), en otra de ***Los bajos fondos***, de Gorki (1957), y seguramente en la versión original de **Los siete samuráis** (*Shichinin no samurai*, 1954) antes de los cortes hechos por los distribuidores, que convirtieron el relato en un puro film de acción[38]. En 1971, tras cinco años de inactividad, Kurosawa dedicó este **Dodeska-den** a los humildes, comprendiendo mejor que otros sus problemas y sus fantasías.

Si el film queda muy lejos de conformar, hay que atribuirlo, paradojalmente, a que Kurosawa decidió en el caso ser también humilde como director. Su ambiente único es un barrio de casillas de lata; su tiempo es el presente; sus personajes son todos de una misma clase social, aunque de pronto aparece algún despunte de ostentación entre la pobreza. En el asunto no hay protagonistas sino caracteres: dos borrachos, un empleado que sufre un tic nervioso, un padre e hijo que imaginan la casa que podrían edificarse, un hombre que abusa de su silenciosa sobrina, un deficiente mental que corre enloquecidamente como un tren (y dice *Dodeska-den*, una y otra vez, para imitar su ruido), varias mujeres que lavan ropa en el patio y que funcionan como una suerte de coro griego, comentando las tragedias ajenas y las parejas que se cambian. El material suena a auténtico y a veces sabe hasta usar la fuerza del silencio, como ese amargado caballero, muy parecido al propio Kurosawa, que recibe a su mujer adúltera sin decirle una palabra ni otorgarle el perdón.

Pero todo ello no aparece integrado como drama ni como cine. Las ocho o diez anécdotas se reiteran sin progresar ni sorprender, hasta que su repetición abruma. El enfoque de cada una de ellas es igualmente monótono: personajes que conversan o discuten en plano medio, sin que la imagen enriquezca el tema con una observación perspicaz. Cuando se ha visto una vez al adolescente enfermizo que corre como un tren, musitando incoherencias, ya se sabe de él todo lo que hay que saber, sin que sus apariciones sucesivas aporten un solo dato más.

La crítica europea ha sido particularmente benigna con este Kurosawa, probablemente por respeto a la magnitud de su obra anterior. Es revelador, sin embargo, que las crónicas no vayan más allá de ponderar su intención generosa y comprensiva hacia los humildes, hacia los deficientes mentales, hacia los ancianos. El tema tiene muchos contactos con el de **Vivir** (*Ikiru*, 1952), pero la diferencia está en la forma y en el logro de un patetismo: aquella era una obra maestra y ésta es una equivocación.

[38] En el Río de la Plata se estrenó una versión que reducía los 207 minutos originales a poco más de dos horas.

Panorama, 5 de octubre 1972.

LA REBELIÓN Y LA SIMPLEZA

Los caníbales

(***I cannibali***, Italia-1969) dir. Liliana Cavani.

LA ORIGINAL IDEA de esta ficción política es proponer un estado despótico moderno (no identificado), donde la policía ejecuta en la calle a los rebeldes, deja los cadáveres abandonados y procede, además, a ejecutar a quienes toquen esos cuerpos. Deliberadamente no se aclara en qué consiste ser rebelde ni se explica qué ocurre con la putrefacción de los cadáveres: el argumento no pretende ser lógico sino simbólico. Sobre esa situación política y moral cae después la anécdota. Una joven sacrificada se empeña en dar sepultura a su hermano y a otros ejecutados por el régimen. Como en su familia no hay nadie que colabore, acepta la ayuda de un extraño ángel redentor (Pierre Clémenti) que no habla ningún idioma conocido pero que aborda junto a la protagonista un gran rescate y además un romance. A cierta altura se entiende que la situación es similar a la de los primeros cristianos frente a Roma, con dibujos de peces y gran sacrificio final.

La concepción de la novel directora Liliana Cavani resulta así muy valiosa. Combina la idea de la cristiana sepultura (que es la base de **El arpa birmana** de Kon Ichikawa, 1956) con metáforas similares a las del moderno cine inconformista: **If...** de Lindsay Anderson, **Z** de Costa-Gavras, **Tierra en trance** de Glauber Rocha. Sin identificar al país donde ocurre la acción, repartiendo letreros callejeros en varios idiomas y dando a los personajes algunos nombres mitológicos o extraños (Antígona, Ismene, Emone), el film se las arregla para transportar un mensaje rebelde y válido para muchos públicos: la guerrilla aparece justificada cuando no se puede razonar con el gobierno y cuando los ministros sólo explican que hay que respetar el orden y la autoridad. Hacia el final, el relato sugiere que la redención vendrá de quienes han sido encerrados como locos, porque la gente normal es cobarde. Con esa idea, más algunos símbolos acumulados sobre el personaje de Clémenti (tan similar a Jesús como al Che Guevara) el film no sólo transporta el mensaje sino que lo marca como urgente y certificado.

Lo malo de Liliana Cavani es que, aunque ha tenido una idea, todavía está lejos de ser una directora cinematográfica. La mejor forma de contar una fantasía en cine es hacerla minuciosa y clara para suspender el estado de descreimiento de su espectador; eso fue bien comprendido por Stanley Kubrick (en **Doctor Insólito**, en **2001, odisea del espacio**) y por Lindsay Anderson (en **If...**). La peor forma es vestirla de literatura, de discurso, de diálogos poéticos, error martillado por Jean Cocteau (en **Orfeo**) y por

Glauber Rocha (en **Tierra en trance**). Aunque Liliana Cavani parte de una situación física concreta, su relato es torpe y desmañado: fugas imposibles, persecuciones que fracasan increíblemente, secuencias truncas sin mejor explicación, saltos narrativos, diálogos que a veces parecen editoriales. El espectador se queda distante.

La copia que se exhibe en Buenos Aires (o por lo menos la utilizada para una función privada a la prensa, martes 10 de octubre) es deficiente hasta la indignación: colores lavados, dispersos, confusos, banda sonora atravesada por ruidos extraños. No es probable que en esos términos el film emocione a su público. En esa copia parecía evidente, además, que la censura local había suprimido algunas tomas, particularmente la secuencia de la iglesia. Habría que hacer un libro sobre la censura[39].

Panorama, 19 de octubre 1972.

Títulos citados

Arpa birmana, El (*Biruma no tategoto*, Japón-1956) dir. Kon Ichikawa; **Doctor Insólito** (*Dr. Strangelove*, Gran Bretaña-1964) dir. Stanley Kubrick; **2001, odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, Gran Bretaña / EUA-1968) dir. S. Kubrick; **If...** (Gran Bretaña-1968) dir. Lindsay Anderson; **Orfeo** (*Orphée*, Francia-1950) dir. Jean Cocteau; **Tierra en trance** (*Terra em transe*, Brasil-1967) dir. Glauber Rocha; **Z** (Francia / Argelia-1969) dir. Costa-Gavras.

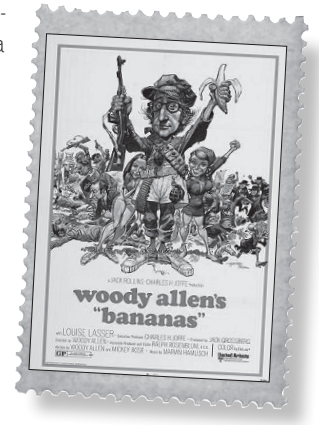
Actores y directores

MUCHOS ACTORES quisieron ser directores, para aprovecharse mejor a sí mismos, para lanzar ideas que les quedaron grabadas o para evitar que sus mejores escenas se caigan al piso del cuarto de montaje. Esa tendencia tiene precedentes ilustres (Laurence Olivier en tres obras de Shakespeare) y lamentables (Marlon Brando en **El rostro impenetrable**, 1961), por lo que no ha llegado a demostrarse qué es lo bueno y qué es lo malo en semejante vocación. En los últimos años Paul Newman, Alan Arkin, Clint Eastwood y Jack Lemmon, entre otros, han reafirmado la voluntad de dirigir, como un síntoma más de la mayor libertad con que ahora se hace cine norteamericano. Tres ejemplos de la semana pasada confirman por lo menos una coherencia entre la personalidad de sus actores y el material que se propusieron realizar.

Odio en las praderas (*Buck and the Preacher*, 1972) da a Sidney Poitier un tema racial con fondo histórico, narrando cómo después de la Guerra de Secesión los esclavos liberados buscaron nuevas tierras en el Oeste y fueron combatidos y diezmados por blancos sureños que no aceptaban la derrota. En la emergencia, Poitier es presentado como un héroe de su grupo, Harry Belafonte como un pintoresco

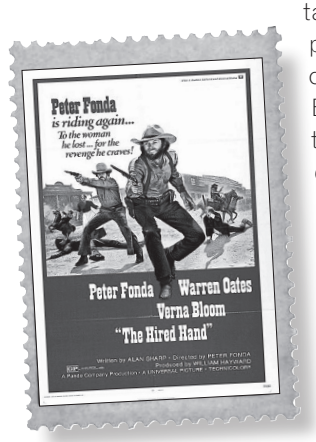
[39] Elíptica referencia a su propio libro ***Censura y otras presiones sobre cine***, publicado en agosto de ese mismo año.

predicador, y Cameron Mitchell como un militar blanco, culpable del sudismo y del sadismo. Las entrelíneas del libreto trasportan el previsible mensaje sobre la tolerancia racial, pero los villanos son demasiado villanos y el asunto se ramifica en peripecias de acción, con indios y correrías, todo lo cual disuelve el sentido inicial. La dirección de Poitier es muy correcta, sin embargo, con buen apoyo de Álex Phillips en la fotografía y del célebre Benny Carter en temas musicales para armónica.



La locura está de moda (*Bananas*, 1971) explaya el humor de Woody Allen en una múltiple sátira que golpea a la política norteamericana, a Fidel Castro, al psicoanálisis, al mundo de los negocios, al matrimonio y, desde luego, al propio Allen, cuya técnica consiste en subestimarse públicamente como un enano fracasado. Este es el segundo film de Allen como director, al cabo de una nutrida carrera como intérprete y libretista, y sólo aspira a ser un mejor vehículo para su protagonista, sin la unidad ni la fuerza que un verdadero creador mostraría. Pero aun con ese límite y con el descuento de alguna tontería ocasional, Allen tiene genio como humorista y su film es una larga carcajada. A pocos se les habría ocurrido esa idea inicial de presentar en televisión (en vivo y en directo) el inminente asesinato de un presidente latinoamericano, debidamente anunciado como inevitable y como emocionante.

Pistolero sin destino (*The Hired Hand*, 1971) ofrece puntos de contacto con **Busco mi destino** (*Easy Rider*, 1969), el asombroso éxito que hace dos años lanzó a Dennis Hopper y Peter Fonda hasta la fama. Ahora es Fonda el responsable, como director y como protagonista, de otra odisea en la que él y un amigo (Warren Oates) se enfrentan al dilema de ser aventureros a través de las llanuras o estabilizarse en el hogar y en la mujer, tras una ausencia de años. Esa parte central de la anécdota posee una adecuada melancolía, hasta la languidez, pero plantea el problema en términos muy genuinos, con adecuada intervención de la mujer olvidada (Verna Bloom), que no tiene "glamour" pero sí hondura y sentimiento. Antes y después de ese centro hay peripecias de acción, poco relevantes al caso. Como director, Fonda tiene su propio estilo. Le gustan los silencios, las imágenes difusas que el espectador debe penetrar, los fundidos de unas tomas a otras. El trabajo de cámara, por un nuevo talento llamado Vilmos Zsigmond, es más apreciable que la proyección del cine Losuar, cuyo gerente debería entrar a la sala.



Panorama, 26 de octubre 1972.

Nace otra estrella

LIZA CON Z empieza por mostrar al público que entra al teatro, a los músicos que se acomodan, a los partiquinos que se movilizan tras el telón, mientras rápidos letreros enuncian fecha y lugar. En mayo de 1972 y en el Lyceum Theatre, todo un show es dedicado a Liza May Minnelli, nacida el 12 de marzo de 1946, promovida desde ser hija de Judy Garland hasta el estreno de **Cabaret**, con un historial intermedio de varias presentaciones teatrales y de media docena de films. Otros contarán su vida, que ocupó ya una nota de tapa en el semanario *Time* (febrero 26, 1972) y que se compuso mayormente de angustias y alegrías derivadas de su conflictuada madre.

Pero el espectáculo del Lyceum Theatre sólo está dedicado a su arte con el formato adecuado a lo que se filma para televisión. Comienza con una canción humorística y otra sentimental como para informar la amplitud de su registro, y en seguida incluye un memorable trabalenguas titulado **Liza con Z**, dedicado a puntualizar que su nombre no es Lisa Minnelli (y se ruega pronunciar "Laiza", además). Aunque el trabalenguas sólo podrá ser consumido por oyentes que dominen peculiares formas americanas del inglés, lo que les permitirá reírse, el resto podrá invadir a públicos de todo meridiano mundial. En un extremo de su actuación se explaya una personalidad cómica, muy acorde con su rostro de pájaro curioso y sensitivo, que canta *Mammy* con inflexiones de parodia sobre la clásica versión de Al Jolson hasta ponerse de rodillas, o que baila un par de números musicales en el estilo impetuoso y zafado que ella misma y varias coristas desplegaron en **Cabaret**. En el otro extremo, Liza posee una voz gloriosa y un patetismo nato, contagiando de nostalgia su versión de *Bye Bye Blackbird* e invadiendo de drama las estrofas finales de *Maybe This Time*. Esa variedad como cantante y bailarina que la lleva a transitar con igual soltura por la comicidad y la emoción, le permitiría sostener un show durante dos horas, apoyada apenas en un pequeño cuerpo de baile. Pero lamentablemente la televisión exige brevedad y **Liza con Z** sólo dura cincuenta minutos, con tres intervalos ínfimos para cambio de vestuario (y para tandas publicitarias, quizá).

En una función privada de la semana pasada, el Canal 13, la empresa productora Singer (máquinas de coser) y la agencia publicitaria Yuste dieron a un grupo de periodistas el privilegio de admirar la copia en colores del film, lo que sirvió para estimar mejor el virtuosismo de su director y coreógrafo Bob Fosse (que dirigió **Cabaret**) y de su fotógrafo Owen Roizman (que fotografió **Contacto en Francia**). Ambos resolvieron, astutamente, que un show musical necesita primeros planos y agilidad de cámara, sin conformarse con el único enfoque teatral. El color estaba bien pensado para públicos norteamericanos que sobrellevan una televisión más desarrollada, pero la transmisión local (Canal 13, jueves 9, hora 20.30) deberá reducirse al blanco y negro. Aun con los ojos cerrados, y hasta prescindiendo de los divertidos bailes, el film es, ante todo, una delicia para el oído y una contribución mayor a los Grandes Tesoros de la Canción Americana.

Panorama, 2 de noviembre 1972.

Un artista dibuja a otro

EL GENIO DE Hermenegildo Sábat fue conocido, ante todo, por algunos uruguayos privilegiados que admiraron sus dibujos en revistas y diarios de Montevideo y, particularmente, en su última época del diario ***El País***, hasta 1965. Después se plegó al gran exilio nacional, recaló en Buenos Aires, se apoyó en diversos estribos y floreció en el diario ***La Opinión***, donde ha publicado perspicaces caricaturas de políticos locales pero también de Nixon, de Picasso, de Quino y de cuanta figura famosa se ha asomado en los últimos meses a los titulares. La abundancia, la variedad y la independencia de su obra en 1971 y 1972, más la repercusión frecuente en el extranjero, han colocado a Sábat en el apogeo de su carrera; lejanos uruguayos lo ven ahora, con todo fundamento, como un triunfador. Buena parte del brillo está en su mano de dibujante, que carga tintas, exagera rasgos y estiliza perfiles con un estilo inimitable, pero no hay que despreciar la otra audacia de sus ideas: el atuendo de torero que colocó sobre la cabeza de Picasso, los anzuelos, las peceras y los tableros de ajedrez con que Lanusse y Perón jugaban a sus acuerdos y sus esquives, los pies invertidos de Perón, que aluden sutilmente a sus contradicciones, o los muñequitos accesorios que hace bailar en derredor de los protagonistas, para sugerir profesiones, manías o costumbres. Allí hay material para varios libros y sólo hará falta subrayarlo con breves epígrafes, porque los dibujos son suficientemente expresivos, con sus toques de humor y de perversa sátira.

Al costado de la noticia y de la urgencia periodística, Sábat ha cultivado ritos sagrados y más secretos. Es poco sabido que el jazz (casi todo el jazz) integra sus devociones, con algún intento por soplar el clarinete y alguna admiración especial por el clarinetista Pee Wee Russell. Fue más pública su atracción hacia Carlos Gardel, revisado en su libro ***Al troesma con cariño***, desde una visión de chambergos y de minas que no parecía formar parte de su repertorio habitual. Y ahora asoma el culto de Sábat por la obra del cornetista Leon Bix Beiderbecke, sin duda la mayor figura del jazz blanco de todos los tiempos. Ese es el tema de ***Yo Bix, tú Bix, él Bix***, 48 páginas de 22 por 30 centímetros que Sábat acaba de editar con esfuerzo personal, sin recostarse en alguna editorial establecida. En una sola página de texto, el mismo Sábat explica su intención. Un párrafo lapidario la inaugura: "La vida de Leon Bix Beiderbecke se frustró entre el 10 de marzo de 1904 y el 6 de agosto de 1931".

En la frustración de Bix se apoya buena parte de su leyenda y de la veneración que por él manifiestan miles de oyentes del jazz tradicional. Era un músico luminoso y único, que rehizo melodías populares improvisando intervenciones breves y perfectas como joyas. Pero era también un intérprete blanco en medio de una música que nació negra, era un talento personalísimo sumergido con frecuencia en orquestas comerciales y adocenadas. Era, sobre todo, un bohemio disipado y alcohólico que dejó quemar su vida a los 28 años; pero cuatro décadas después de su muerte, la música de Bix sigue siendo tan pura, emotiva e incisiva como lo fue en su momento.

Para cubrir ese mito que perdura en surcos, Sábat ha reproducido en el libro algunas viejas etiquetas de los discos de 78 rpm en que figuró Bix, con las orquestas de Paul

Whiteman, Frankie Trumbauer, Hoagy Carmichael y hasta Benny Meroff, aunque irrazonablemente no se incluye ningún disco de la gran orquesta de Jean Goldkette. Esos círculos identifican o sugieren las diversas caricaturas y en éstas se luce el lápiz inimitable de Sábat, que ninguna palabra podrá describir. Allí florecen las ideas. Para ***Just an Hour of Love*** (Sólo una hora de amor) se ve a Bix con una chica en las rodillas, más un ademán de desdén por la cara de su patrón Paul Whiteman. En ***A Good Man Is Hard to Find*** (Es difícil encontrar un buen hombre) se ve a Bix rodeado de otros seis músicos impersonales, todos los cuales tienen el signo $ en los rostros. Y para ***Georgia on My Mind*** (Georgia en mi mente) Sábat concibió un retrato de Bix cruzado por una figura femenina que emerge literalmente de su cabeza. Otras caricaturas, diversamente imaginativas, torturadas y hasta procaces, multiplican y dramatizan la figura de Bix; todas ellas ilustran la admiración y también el toque de crítica con que Sábat lo ha visto. El libro es una pieza de colección y un documento único, en el que un artista interpreta a otro artista, como si quisiera sacudirse un sortilegio que para otros admiradores de Bix resulta simplemente inexpresable. Apenas si queda la queja de que el libro se apoya en varios sobreentendidos y de que, por eso, sólo podrá ser bien apreciado por un público conocedor del tema. Pero algo similar le ocurría a Bix, cuyo genio resbalaba sobre oídos profanos.

Yo Bix, tú Bix, él Bix, caricaturas por Hermenegildo Sábat; ediciones Airene, Buenos Aires, 1972. 48 páginas.

Panorama, 4 de enero 1973.

Risas en el Purgatorio

Sueños de seductor

(***Play It Again, Sam***, EUA-1972) dir. Herbert Ross.

LA PRIMERA SECUENCIA es auténticamente la última de **Casablanca** (1942). Allí Humphrey Bogart lleva a Ingrid Bergman hasta el aeropuerto, la entrega en brazos de otro galán, Paul Henreid, dice frases amargas sobre el renunciamiento al amor y se aleja caminando con el policía Claude Rains, en lo que puede ser el comienzo de una interesante amistad. Sobreimpreso en ese fragmento de blanco y negro (gentileza de Warner Brothers) aparecen los títulos iniciales de este film Paramount y a intervalos el rostro fascinado de Woody Allen, espectador solitario en su platea. Todo ese comienzo es muy procedente. Ilustra la admiración de Allen por Bogart y condiciona su especial predicamento en la anécdota que desde allí prosigue. Abandonado por su mujer, e incapaz de entender por qué ("¿Cómo se va a quejar Nancy de nuestra vida sexual si no teníamos relaciones sexuales?"), Allen emprende en ese momento la gran campaña para conseguirse una amante. Es tímido, es incompetente para la empresa y es torpe hasta extremos alucinantes, pero está protegido por la sombra de Bogart y termina por juntar audacia. Le llega el éxito por un sitio que no esperaba y eso da lugar a que la última escena sea también

la de otro renunciamiento en otro aeropuerto. El personaje habría dado la vida por poder repetir aquellas frases postreras de Bogart, y en ese último momento puede hacerlo, con todo fundamento.

En un reciente ensayo publicado en ***The New York Times Magazine*** (enero 7) el crítico Richard Schickel describe a Woody Allen como el símbolo de toda una generación que él mismo integra. Aduce que el múltiple escritor e intérprete representa a los hombres que nacieron alrededor de 1930, se formaron cerca de las salas cinematográficas, fueron adolescentes y lejanos espectadores de la guerra mundial, maduraron durante la administración Eisenhower, compartieron el idealismo de Kennedy y ahora están amargados por Vietnam, por Nixon, por el fracaso de una sociedad, por la inoperancia de la cultura adquirida. Rodeado de filósofos solitarios, Allen ha sabido reaccionar con humor y con memoria, burlándose de sí mismo tanto como de los demás y cuestionando las instituciones más admitidas, lo que incluye a la política, pero también a la educación, a la televisión, al psicoanálisis y a los pronunciamientos sobre la igualdad de los sexos. Como libretista, antes que como intérprete, Allen expresa aquí esa mezcla de desilusión, nostalgia y sátira. Por un lado muestra las ensoñaciones románticas, el moderno culto de Humphrey Bogart, la necesidad de afirmarse como un galán viril y omnipotente, la ilusión de decidir no ya qué ocurre sino qué debe ocurrir en su mundo. Por otro lado están su cuerpo pequeño, esmirriado y feo, su clara comprensión de ser poco atractivo, su necesidad de pronunciar continuas bromas contra sí mismo.

Decir que el film es una larga carcajada sólo sería hacerle una mitad de la justicia debida. Carcajada era **Bananas**, el anterior film de Allen, con su pletórica acumulación de chistes impensados y feroces, su abundancia de víctimas, su voluntad anárquica. Y las risas abundan ciertamente en este **Seductor**, desde el desastre elemental de torpezas físicas y rotura de armarios hasta la sutileza para ilustrar el reiterado fracaso como galán y aun para comentar el aislado éxito sexual ("Ni una sola vez tuve que consultar el manual"). Para aficionados cinematográficos un poco más maniáticos, las risas se redoblan con los sobreentendidos, cuando se advierte el toque alusivo al final de **Nace una estrella** (*A Star Is Born*, Cukor-1954) o la parodia de cómo Humphrey Bogart castigaba a Lizabeth Scott (en **Maldita mujer** o **Dead Reckoning** de John Cromwell, 1947).

Pero junto a las risas hay toda una Operación Nostalgia. Si el propio Bogart no hubiera muerto en 1957, Allen lo habría utilizado ahora, como un Fénix renacido que pudiera burlarse de su propia leyenda. A falta del auténtico, obtuvo a un actor desconocido (Jerry Lacy) que imita a Bogart a la perfección, no tanto en el rostro como en el ademán, la voz, la inflexión y el repertorio verbal. Su figura deambula por buena parte del film, como un fantasma que sólo el protagonista puede ver y como un ejemplo que le ayudará a salir de su Purgatorio tan especial. Según lo supo ya ver Peter Bogdanovich (particularmente en **La última película**) el cine ha integrado la formación de algunos hombres maduros de hoy y debe ser mencionado como una parte de

su vida. Lo que describe aquí Woody Allen, convertido adecuadamente en un crítico cinematográfico profesional, es el contraste entre aquella formación, aquellas ilusiones y la realidad presente que lo rodea. Lo hace con humor y con un fondo de tristeza, no ya como un cómico sino en verdad como un auténtico humorista.

Panorama, 25 de enero 1973.

Un adiós peligroso

(***The Long Goodbye***, 1973) de Robert Altman

THE LONG GOODBYE se basa en una novela homónima de Raymond Chandler y recuerda, a treinta años de distancia, el clima de "cine negro" que Hollywood supo crear durante y después de la guerra. El clima se debe ante todo a Chandler y a su frecuentado detective Philip Marlowe, un Quijote melancólico y sarcástico que procura desenredar intrigas ajenas y recibe duro castigo en la demanda. En derredor del protagonista hay un millonario dipsómano y arbitrario, un psiquiatra bajito que lo domina, dos mujeres que dicen la verdad a medias, un crimen sin explicación aparente, un muerto falso, cuatro matones dirigidos por un sádico, una valija con U$S 535.000, una fiesta en la playa de Malibú, todo ello debidamente batido para provocar aquí un poco de curiosidad y allá un poco más de asombro. El repertorio es bastante parecido al de Dashiell Hammett (***El halcón maltés***, ***La llave de cristal***) y no es un azar que Chandler haya vendido cinco novelas al cine y haya trabajado como libretista en Hollywood, para Alfred Hitchcock y para Billy Wilder, entre otros. En la mejor tradición de la novela norteamericana, sus obras abundan en hechos físicos, en muertes, en intentos de chantaje y en palizas, a la espera de una cámara que fotografíe cosas que pasan.

Puesto a emular el cine que hace treinta años produjeron sus mayores (John Huston, Howard Hawks, Jules Dassin, Robert Siodmak), el director Robert Altman agrega una cuota propia de humor y de ornamentación. Su mejor aporte corre por cuenta del fotógrafo Vilmos Zsigmond, un talento húngaro de reciente prestigio, que aquí maneja filtros, iluminaciones contrastadas, movimientos de cámara, como un verdadero maestro, hasta una secuencia virtuosa en la que superpone imágenes reales y reflejadas en los amplios ventanales de una mansión veraniega. En otros sentidos, Altman enriquece a Chandler con toques de humor y alusiones a la ficción que maneja. En el departamento vecino a Marlowe coloca varias chicas hermosas que hacen ejercicios gimnásticos en la terraza, con el pecho desnudo, para provocar comentarios eróticos y bromistas de otros personajes y del espectador; en el grupito de matones sádicos hay uno que se niega a sacarse la ropa porque "George Raft no se desnudaba"; en una playa privada hay un guardia que se especializa en imitaciones (de Barbara Stanwyck, de James Stewart, de Walter Brennan). Como ya supo subrayarlo Peter Bogdanovich en sus films de los últimos tres años, Altman toma nota de que el cine integra la formación de la gente de hoy, según se documenta en el cultivo reciente de mitos como Humphrey Bogart y Marilyn Monroe.

Pero a la larga se advierte que Altman se ha dejado llevar por sus comentarios laterales y ha omitido la debida atención al centro del asunto. Las bromas, las ocasionales extravagancias, las frases puntiagudas que asoman en el diálogo, los continuos virtuosismos de la fotografía, dejan sin resolver dos deficiencias más esenciales. Ante todo, Elliott Gould es un actor demasiado blando e inseguro para interpretar a Marlowe y se inscribe más apropiadamente en una sátira al género policial que en el género mismo. Y en segundo lugar, la intriga se amontona y resuelve sin crear el suficiente suspenso y sin que los personajes importen dramáticamente, lo que podrá desorientar al público común. Para otro público más erudito, que tenga en la cabeza tanto cine como el director mismo, acá hay dos alusiones más refinadas: un final en el que hombre y mujer se cruzan en un largo camino y fingen no reconocerse, como Joseph Cotten y Alida Valli se cruzaban en **El tercer hombre** (Carol Reed-1949) y un suicidio de hombre que se interna de noche en las aguas agitadas de una playa, como Fredric March y después James Mason lo hicieran en las dos versiones de **Nace una estrella** (1937, 1954). Esas exquisiteces sirven para que los espectadores veteranos den un leve codazo a un vecino; la de la playa sirve también para un despliegue de fotografía difícil por el soberbio Zsigmond.

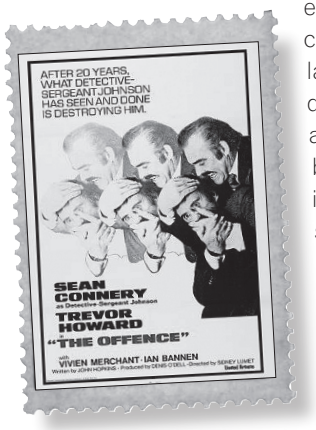
Filmar y ver, n.° 1, agosto 1973.

Hasta los dioses se equivocan

(***The Offence***, Gran Bretaña / EUA-1972) de Sidney Lumet.

The Offence (espantosamente retitulada ***Hasta los dioses se equivocan***) se basa, aunque no lo dice, en una pieza teatral, ***This Story of Yours***, que conoció corta vida en Londres, 1968. Su centro es ese gran delincuente legalizado de la época, el inspector policial que tortura sospechosos. Otros torturadores invocan la eficacia como defensa de su tarea, y algunos llegan a razonar que todo criminal merece mano dura, con lo cual se sienten justificados. El Johnson de esta pieza de John Hopkins está un poco más allá de esos motivos. No sólo desprecia al tipo de delincuente que le cae entre manos (un presunto violador de niñas) sino que se siente recorrido por una violencia innata, que en otras circunstancias lo habría llevado a ser boxeador o soldado. Cuando Johnson se enfrenta a solas con el sospechoso, el diálogo deriva hasta el sutil momento en que un hombre débil señala que los fuertes necesitan de él, para tener de qué abusarse; entonces Johnson se siente utilizado y pega sin asco. Mata al sospechoso con un golpe bajo y pierde su superioridad por repentina falta de la víctima.

La astuta idea de ese esquema es la afinidad entre policía y delincuente. Este podrá ser o no un violador de niñas, que se abusa sobre cuerpos inocentes, pero el policía también procura violar. En una sutil imagen, cuando Johnson recoge el cuerpo ensangrentado de la niña violada, esa afinidad surge a primer plano, porque la víctima rechaza por igual al primer hombre que abusó de ella y al segundo que viene a rescatarla en el bosque. Otras dos secuencias mayores confirman esa idea. En la primera Johnson se enfrenta a solas con su mujer (Sean Connery, Vivien Merchant) y la humilla agresivamente, mientras monologa su obsesión con la violencia, confusamente recordada en distintos episodios de su carrera policial; en la otra se ve enfrentado con un veterano inspector (Trevor Howard), que le cuestiona haber dado muerte a un sospechoso, con lo que el agresivo Johnson se ve reducido durante un interrogatorio a ser súbdito y no superior. Es sin embargo en la extensa secuencia entre Johnson y el sospechoso (Ian Bannen) donde los retorcimientos psicológicos aparecen más claros, como una verdadera batalla entre dos hombres inteligentes que quieren ser fieles a sí mismos. Quizá advirtiendo que esa zona es la más sustanciosa del relato, y que Bannen rinde una interpretación estupenda, el director Sidney Lumet la coloca al final, aunque cronológicamente ese crimen debió colocarse antes que su castigo.



Con excepción de los primeros quince minutos, que ilustran en exteriores la búsqueda del presunto criminal, y que están prolijamente resueltos, todo el relato se ubica entre cuatro paredes y entre pocos personajes. El origen teatral se denuncia en esa estructura y Lumet no pide disculpas por ella, después de haber vertido tanto teatro al cine (incluyendo O'Neill y Chejov). Pero el tema requería una ilustración gráfica más abundante: con toda la inteligencia de los diálogos y de los ocasionales monólogos, el film habría obtenido más impacto si se hubiera apoyado en hechos y no en palabras.

Filmar y ver, n.° 1, agosto 1973.

JOHN FORD

Muerte de un maestro

DESDE **Cactus, My Pal** (1917) hasta **Siete Mujeres** (*Seven Women*, 1965), la carrera de John Ford abarcó medio siglo de cine, 130 films, el rodaje en la Irlanda de sus padres, en Inglaterra, en África, en islas del Pacífico, en diversos Estados de la Unión y en todas las empresas productoras de Hollywood, sin excepciones. Ahora que Ford murió a los 78 años en el mismo Hollywood (setiembre 1°), las necrologías han coincidido en destacar, razonablemente, unos veinte títulos mayores de su filmografía, sabiendo que la enumeración total sería tan difícil como abrumadora. Pero la abundancia y la variedad tienen un sentido. Cuando debió pasar del cine mudo al sonoro, en 1928, Ford ya había dirigido sesenta films, con una abrumadora mayoría en el género ***western*** al que volvería más tarde, y de allí hasta la Segunda Guerra Mundial dirigió, en catorce años, otros 38 films, consiguiendo un record sin comparación. Semejante productividad indica alguna displicencia sobre su propia exigencia creadora ("tomo un libreto y lo hago", declaró una vez), pero también indica una sólida formación profesional, que no se alarma ante dificultades, tecnicismos, fechas ni productores. Saber cuántas y cuáles tomas son necesarias para una escena, saber lo que se puede o no se puede arreglar después con sonido, música o montaje, saber hasta dónde se puede confiar en un actor, son virtudes imponderables y necesarias en el oficio. Un resultado fue la veneración que Ford recibió de sus colegas; otro, fue la obtención de cuatro Oscars de la Academia.

Una parte de la obra de Ford exalta justamente la vocación de servicio, esa voluntad de gente que tiene una tarea y que debe obtener resultados. Ése era en 1924 el espíritu de **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*), donde se mostraba el esfuerzo épico por tender líneas férreas en las inmensas llanuras, luchando contra la naturaleza y contra los indios. Ideas similares alientan después **Tragedia submarina** (*Men Without Women* ,1930), **Hombres sin miedo** (*Air Mail*, 1932), **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934), **Hombres del mar** (*The Long Voyage Home*, 1940), **Fuimos los sacrificados** (*They Were Expendable*, 1945), **Cuna de héroes** (*The Long Grey Line*, 1955), entre otros ejemplos. Sea en un submarino, en la aviación, en el ejército, en la marina mercante, Ford encontraba atractiva la idea del deber contraído y cumplido, sin que eso le hiciera perder de vista que mostraba hombres y no máquinas, y que una cuota de humor, de cobardía, de sentimiento, debía alternar con el coraje, con la victoria y también con la derrota.

Parecida inspiración alienta también en sus obras mayores del ***western***, desde el monumento clásico que fue **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939) hasta **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), **Sangre de héroes** (*Fort Apache*, 1948), **La legión invencible** (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), **Río Grande** (1950), **Un tiro en la noche** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), **El ocaso de los cheyennes** (*Cheyenne Autumn*, 1964); todas ellas son obras imperfectas, a menudo excedidas de argumento, de melodramatismo o de palabras, pero en cada film hay momentos magistrales: una secuencia de acción, una espera tensa antes de la batalla, un paseo melancólico por el sitio de una victoria olvidada. Ninguna versión actual por televisión, abreviada o confusa, puede rendir adecuadamente el dramatismo silencioso con que **Al redoblar los tambores** (*Drums Along the Mohawk*, 1939) mostraba la desolación humeante de la aldea arrasada por los indios; era el primer film de Ford en color y necesitaba de éste tanto como de las pausas y las tomas largas que la TV suprime.

El drama fue el género en el que Ford ascendió al nivel de genuino poeta. Los críticos han destacado a menudo su humor, particularmente el humor irlandés y vigoroso que destila **El hombre quieto** (*The Quiet Man*, 1952), hecho de burlas públicas, de impulsos físicos y de trompadas amistosas; pero si algo mide por sí solo la contribución de Ford a la historia del cine es el patetismo callado con que su cámara informaba las crisis de lo irremediable, como el abandono del hogar: la madre Joad que acaricia por última vez algunos objetos queridos en **Viñas de ira** (*Grapes of Wrath*, 1940), la pareja de ancianos que se aleja de la casa mientras una mecedora se balancea por última vez en un primer plano de **El camino del tabaco** (*Tobacco Road*, 1941), o los dos hijos mayores que dejan en la madrugada el pueblo minero en busca de mejor destino en **Qué verde era mi valle** (*How Green Was My Valley*, 1941). El lenguaje cinematográfico es casi constante: una situación previa claramente establecida, una caminata lenta hacia el horizonte, una toma larga que se prolonga mucho más allá de su sola función narrativa, una melodía popular que surge lejana y levemente de una armónica o una guitarra. En **Fuimos los sacrificados**, obra notable y mal comprendida, varias escenas de ese estilo se intercalan en la vigorosa acción para comentar postergaciones y derrotas; el público estuvo mal enterado de ese título (un film de guerra lanzado en noviembre de 1945, cuando la gente quería olvidar la guerra), pero algunos críticos compartieron la emocionada adhesión que después le prestó Lindsay Anderson, cuando tomó al film como base para un notable artículo sobre Ford (en *Sequence*, Londres, 1950).

Ford solía desconcertar a los críticos porque no parecía enterado de su propia agudeza, oía con modestia o sarcasmo los elogios, o aceptaba una cantidad alucinante de films por encargo, en los que no le podía ir el alma, para sobrevivir en la industria y para dar trabajo a una docena de amigos en sus elencos (John Wayne, Ward Bond, Maureen O'Hara, Victor McLaglen, Henry Fonda). Esa fidelidad a su oficio, a sus amigos, a la misma industria, era parte esencial de Ford. Hay que entenderla para comprenderlo y comprender a Hollywood: un profesional hace lo suyo, pero si el ejército lo llama, hará también documentales bélicos durante 1942-43 (**The Battle of Midway**, **December 7th.**, **We Sail at Midnight**), como se hacen para la industria films con Shirley Temple o concesiones como **Mogambo** (1953). Durante 1935-41, que fue su período de apogeo, Ford realizó cinco films triviales, pero también, sucesiva y milagrosamente, **El delator** (*The Informer*, 1935), **Prisionero del odio** (*Prisoner of Shark Island*, 1936), **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936), **El arado y las estrellas** (*The Plow and the Stars*, 1936), **La diligencia**, **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939), **Al redoblar de tambores**, **Viñas de ira**, **Hombres del mar**, **El camino del tabaco** y **Qué verde era mi valle**. Es difícil encontrar en el cine esa mezcla de abundancia y calidad: las concesiones de Ford son olvidadas cuando a cambio de ellas transmite tantas pruebas de su genio creador.

Panorama, 6 de septiembre 1973.

La mitad de una comedia

Iluminación íntima

(*Intimni Osvetleni*, Checoslovaquia, 1965) dir. Ivan Passer.

PEDRO Y SU NOVIA llegan a la pequeña aldea checa para pasar unos días en casa de una familia, con motivo de un concierto. Allí Pedro será solista (toca el cello) y allí tiene oportunidad de reanudar su amistad con el antiguo camarada Bambas, que toca la viola, a veces la trompeta, y que vive ya acomodado con su familia en el clima provinciano. Diez años han pasado desde que ambos hombres fueran compañeros en el conservatorio, por lo que la visita funciona como una revaloración de sus vidas y en cierto modo como una crítica al aburguesamiento de Bambas.

A partir de esa situación ocurre poco o nada, lo cual ha desalentado mucho al espectador local, particularmente si esperaba que la intimidad del título tuviera algo que ver con el erotismo. La única sustancia anecdótica es la acumulación de escenas domésticas, casi todas ellas con intención cómica. Una gallina se ha instalado en el garaje e impide sacar el auto; los niños se pelean; la distribución de comida durante la cena da lugar a reiteradas confusiones; la abuela explica cómo era la gimnasia que practicaba antes. Veinte episodios de ese tenor se van enlazando sin pausa, hasta la curiosa culminación en que todos los personajes pretenden brindar con licor de huevo y quedan quietos en incómoda posición, esperando que el espeso líquido baje de los vasos hasta sus bocas. Aunque el director Ivan Passer se ha propuesto una clave humorística para describir ese material, su acento se acerca más a la leve ironía que a la búsqueda de la carcajada: nada es demasiado gracioso, pero todo se suma en una suerte de inventario sobre debilidades humanas. En ese sentido son reveladoras las secuencias musicales que describen cómo puede sufrir y gesticular un director de orquesta durante un ensayo, cómo puede desafinar una banda de pueblo durante un funeral, o cómo pueden pelearse insensatamente cuatro hombres mientras interpretan la *Pequeña Música Nocturna* de Mozart en un cuarteto.

Producido en 1965 y festejado después por alguna crítica europea, el film había creado cierta expectativa como parte de un cine checo joven, florecido hacia 1963 e interrumpido hacia 1968 por la visita de los tanques rusos. Éste fue el primer título dirigido por Passer, que antes había sido libretista de Milos Forman (en **Los amores de una rubia**) y que integró toda promoción con él y con Evald Schorm, Jan Nemec, Jaromil Jires, Vojtech Jasny, Jiri Menzel y Vera Chytilová, entre otros. El tiempo llevó a Forman hasta Hollywood (para **Taking Off** o **Búsqueda insaciable**) y después arrastró también a Passer, cuyo primer film americano (**Born to Win**, 1971) fue bastante castigado por la crítica: ha sido descrito como la primera comedia mundial sobre la afición a la heroína, lo cual no pareció gracioso. En la perspectiva de la escasa pero sacudida carrera de su realizador, **Iluminación íntima** era un

film de conocimiento imprescindible. Como **Amores de una rubia** o como **Trenes rigurosamente vigilados**, es un film perspicaz, tierno, sobrio; su defecto es que no llega a ser divertido.

Panorama, 6 de septiembre 1973.

Denuncia en tiempo presente

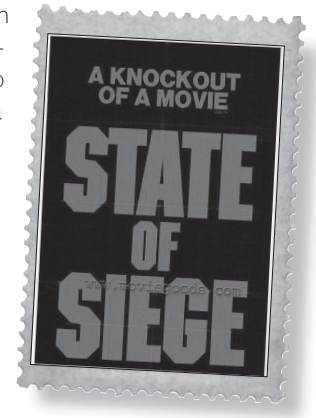
Estado de sitio

(***État de siège,*** Francia / Alemania Occidental / Italia-1972) dir. Costa-Gavras.

UN DIRECTOR GRIEGO y un libretista italiano, que suelen trabajar en Francia, rodaron en Chile, con capitales franceses, italianos y alemanes, este film que ocurre en el Uruguay y que formula una violenta denuncia contra los gobiernos de Estados Unidos de América y del Brasil. Largas colas se formaron simultáneamente en tres salas de la capital argentina para presenciar el resultado: después de **Z** (director Costa-Gavras) y de **La batalla de Argelia** (libreto Franco Solinas) esta nueva denuncia sobre el fascismo contemporáneo debía suscitar inevitablemente la curiosidad y la conversación de miles de personas. También podía provocar la reclamación diplomática (uruguaya, americana, brasileña) pero era improbable que fructificara, primero porque la censura política contra el cine ha cedido terreno en varios países, y después por la dificultad de accionar contra productores de tres nacionalidades. De hecho, un film que se queja de la penetración extranjera tiene su mejor defensa en su carácter de coproducción ampliamente cosmopolita.

Dos reservas críticas opuestas se han escuchado entre tanto público. La primera aparece formulada por demócratas liberales, que creen de buena fe en la buena fe norteamericana y sospechan que el film exagera, inventa o deforma la realidad, para poder construir un alegato contra Estados Unidos. Después de Vietnam, de Cambodia y de Watergate, cabría contestar que es ya infinita la posibilidad de villanía y de disimulo que han demostrado sucesivos gobiernos norteamericanos. Pero más cerca del tema, la buena respuesta ha sido proporcionada por el libro ***Estado de sitio***, que Schapire publicó en Buenos Aires, a los pocos días de estrenado el film. Allí figuran el argumento cinematográfico, el reportaje a Costa-Gavras y Solinas, la documentación sobre los cursos de entrenamiento policial en Estados Unidos para oficiales latinoamericanos, los testimonios sobre las ejecuciones, las torturas y las bombas con que la policía uruguaya ha combatido a la subversión tupamara, con una década de apoyo técnico y financiero brindado por Estados Unidos. No hace falta ser uruguayo para certificar la verdad de estos dichos; el libro sólo transcribe una parte menor del material que sería pertinente citar, y que abarca desde denuncias parlamentarias hasta las confesiones del policía Nelson Bardesio, secuestrado y luego liberado en 1972. Es ya indiscutible la verdad esencial del film y del libro que lo documenta; también es indiscutible que una figura central de ese proceso fue Dan Anthony Mitrione, funcionario americano a quien se presentaba como experto

en comunicaciones, adscripto a la AID (Agencia Internacional del Desarrollo), pero que era en verdad maestro de policías, introductor de sistemas de investigación y tortura, supervisor extranjero para la lucha oficial contra los tupamaros. Después que éstos secuestraran y ejecutaran a Mitrione (agosto 1970), se escucharon voces de indignación (Nixon, secretario William Rogers, policía y gobierno de Uruguay) y también voces de desconcierto, porque la opinión pública no estaba bastante informada sobre quién era esa víctima, con lo que el crimen pasaba a figurar como un paso cruel y contraproducente del movimiento Tupamaro, que también había cometido sus errores políticos. El tiempo aclaró que Mitrione, bajo su apariencia pacífica y su carácter de buen padre de familia, había sido uno de los brazos ejecutores del intervencionismo norteamericano: en Brasil para provocar la caída del régimen democrático de Joao Goulart (1964), en República Dominicana antes del célebre desembarco de los Marines (1965) y en Uruguay para organizar una represión que no ha cesado hasta hoy mismo.



Con buen criterio, Costa-Gavras y Solinas dan a Mitrione un papel central de antihéroe en este alegato. Comienzan por el hallazgo de su cadáver, en un auto robado; después retroceden a su secuestro y a las razones de ese secuestro. Una serie de interrogatorios, formulados por un tupamaro encapuchado, y debidamente extendidos a las imágenes de cada antecedente, van aclarando la carrera del protagonista y desarticulando sus pobres coartadas; hacia el final, cuando fracasa el propuesto canje sobre su persona y de otros secuestrados contra 150 presos políticos, el film plantea en términos radicales la dura alternativa de los secuestradores; o ejecutarlo, corriendo el riesgo de que esa crueldad parezca excesiva, o perdonarle la vida, arriesgándose a que un movimiento de liberación nacional parezca débil en una instancia decisiva. Tras una consulta interna, que el film propone en términos más vistosos que verosímiles, se toma la decisión de ejecutarlo. Pero también en ese minuto final los realizadores del film saben y dicen que la muerte de Mitrione no ha arreglado mucho: la última secuencia muestra a otro norteamericano que desciende del avión en Carrasco para suplir al fallecido, mientras un changador lo mira con ojos críticos.

La fuerza del film no está dada solamente por su tema, que también pudo haberse resuelto en un panfleto inflado, sino por la habilidad de su lenguaje cinematográfico y de su construcción. Todas las secuencias son breves y economizan diálogos, incluso cuando tratan los debates parlamentarios sobre la penetración extranjera y sobre la tortura policial. Hay instancias de acción física especialmente convincente, como la cadena de requisas de autos con que se prepara el secuestro o como los muchos procedimientos policiales callejeros con que comienza la búsqueda de Mitrione. En un terreno más difícil, no solamente Costa-Gavras y Solinas evitan los lugares comunes del género (no hay romances ni discursos) sino que imparten la sensación de manejar un mundo complicado: discrepancias entre ministros de un mismo gobierno, paredes falsas y micrófonos ocultos en la cárcel tupamara, antecedentes de Mitrione que llevan a ubicar pequeñas escenas en Texas, en Brasil o en

Santo Domingo. El estilo es muy cercano al de **Z**, aunque sea menor el suspenso; como lo declara Solinas, el suspenso no les interesaba, porque no se trataba de inquietar el público sobre si Mitrione llegará o no a ser ejecutado sino sobre el grado de responsabilidad personal que lo lleva a esa condena. Si algo molesta en el film es la ruptura ocasional de ese estilo objetivo y la facilidad con que el libreto se concede entre los personajes un vocero que explica la acción (en **Z** había un fotógrafo periodista, que interpretaba Jacques Perrin y que hablaba menos). El vocero de **Estado de sitio** es un periodista maduro y omnipresente, que se llama Carlos Ducas y que interpreta O. E. Hasse como contribución alemana al elenco de una co-producción. Sus diálogos no son largos pero son muchos: es él quien pregunta por la verdadera y misteriosa identidad de Mitrione, y quien protagoniza improvisadas conferencias de prensa con los ministros, y quien murmura dudas sobre la democracia uruguaya que invocan los discursos oficiales, y quien insinúa que después de ser un mediocre en el boxeo y en el periodismo, Pacheco Areco llegaría a ser un mediocre como presidente; esa última afirmación está pasada de partidismo subjetivo. Quienes desconocen el Uruguay han llegado a creer la curiosa idea de que Carlos Ducas es una alusión a Carlos Quijano, veterano periodista y director del semanario *Marcha*, pero ignoran la realidad. Quijano no va a conferencias de prensa, no se mueve más de lo necesario y ciertamente no escribe epígrafes a máquina.

La segunda reserva contra el film proviene justamente de quienes, por vocación antifascista, por simpatía con el Uruguay o con los tupamaros, o simplemente por adhesión a la realidad cercana, se quejan de que el asunto simplifica o deforma su tema histórico. El catálogo de objeciones puede ser larguísimo: los ómnibus que dicen Ovalle-Nordeste, y que no tienen guarda, son más chilenos que uruguayos; esa inmensa torre con forma de florero no existe en Montevideo; esa ejecución de militantes comunistas, frente al local 20 del Partido, no ocurrió antes de la ejecución de Mitrione (agosto 1970) sino mucho después (abril 1972) y como represalia de otras ejecuciones tupamaras contra el ministro Acosta y Lara y dos funcionarios más. En planos más importantes, el film menciona reiteradamente la enseñanza de la tortura, muestra una sesión de aprendizaje en el extranjero y subraya que una moderna picana eléctrica es enviada desde Estados Unidos a Uruguay por valija diplomática, pero no muestra las diversas formas de tortura contra los detenidos (fueron más abundantes el plantón y la inmersión en el agua que la picana misma). No aclara tampoco que la colaboración de policía y ejército en la represión no era un hecho de 1970 sino recién de 1972, soslayando de paso que fue justamente por la intervención militar que se llegó a derrotar a los tupamaros.

Esas y otras reservas de autenticidad del film, ampliables por los cientos y miles de uruguayos que se acercan ahora a Buenos Aires, terminan por ser poco importantes. No hay duda de que Costa-Gavras y Solinas trabajaron con un sólido dossier de antecedentes reales, como lo sugiere la colocación de incidentes ciertos: la requisa policial en la Universidad, la ejecución a mansalva del matrimonio Martirena en un allanamiento, la "ratonera" instalada en otra casa allanada, el balazo en la pierna al fugitivo Hugo (que se llamaba Gastón Grajales y que usaba ese seudónimo), la audaz colaboración de médicos, ambulancias y hospitales con el movimiento tupamaro. Hay tanto material documentado, que todas las imperfecciones de detalle y los desarreglos de cronología pierden importancia. Se explican en parte

por el rodaje obligado en Chile, por la necesidad de construir un film eficaz que no se enredara en laberintos de anécdota y también por la necesidad de denunciar la tortura sin caer en la truculencia de mostrarla, lo que rechazaría a buena parte del ansiado público burgués al que se procura convencer. Es evidente que Costa-Gavras utiliza la realidad pero no se considera obligado a transcribirla con minucia: por eso no deben buscarse retratos al natural en sus personajes y por eso Mitrione pasa a llamarse Santore, esquivando así otros datos biográficos del protagonista. El tiempo demostrará, seguramente, que **Estado de Sitio** no fue un documental muy preciso sobre la subversión y la represión en el Uruguay, pero es obvio que no quería serlo; con la denuncia y el llamado de atención le alcanza. Es seguro que también **Z** recibía objeciones de detalle, por no reflejar con precisión su material histórico, pero eran formuladas por griegos que conversaban en su exilio de Estambul, de Sicilia o de El Cairo; a mayor distancia los detalles empiezan a no importar.

El éxito del film, rubricado por frecuentes aplausos en las salas de estreno, fomenta la fácil demagogia de creer que la batalla uruguaya se libraba entre un pueblo santo y algunos opresores villanos. Pero la política no es tan fácil: también los núcleos fascistas salen del pueblo y también los tupamaros cometieron y reconocieron errores. Cuando el film detalla que los ministros son banqueros y directores de empresas extranjeras, cuando subraya que militares y policías defienden a los privilegiados, está creando una oposición demasiado cómoda, que los hechos no ratifican. Quince meses después de la ejecución de Mitrione se produjeron las elecciones uruguayas (noviembre 1971), donde el bando oficialista fue la lista más votada dentro del partido político más votado. Así Bordaberry subió a la presidencia con el 26 por ciento de los votos del país (lo que supone mucha gente pobre) para continuar la línea de Pacheco Areco, y también a los quince meses de asumir el poder dio un golpe de Estado (junio 1973) que hasta el cierre de esta edición lo conservaba en el gobierno, aunque quizás no lo conservara en la tranquilidad. La represión militar, la carestía, la cárcel y la repartida tragedia familiar son más fuertes que antes. Entretanto, los uruguayos (a quienes José Gervasio Artigas recomendó ser "tan ilustrados como valientes") toleran esta situación. Los que pueden se corren hasta Buenos Aires para ver **Estado de sitio** y después la cuentan en Montevideo, no con gritos sino con susurros[40].

Filmar y ver, n.° 2, septiembre 1973.

¿Adiviná lo que hoy aprendimos en el colegio?

(*Guess What We Learned in School Today?*, EUA-1969) dir. John G. Avildsen.

EN 1969, TRAS UNA VASTA experiencia como fotógrafo, como publicitario y como director de films menores, John G. Avildsen emprendió la realización de esta curiosa farsa sobre el sexo, en la que sería no sólo director sino también colibretista,

[40] H.A.T. se había ocupado ya de Costa-Gavras en ocasión de **Z** y **La confesión**. Ver pág. 172 y 839.

fotógrafo y compaginador. La producción fue independiente, con apoyo financiero de un auténtico Instituto de Relaciones Interpersonales que procura, aparentemente, mejorar la vida sexual de la humanidad, como parte genuina de la convivencia.

Después Avildsen dirigió **Joe** (1970), que obtuvo un impensado éxito comercial, y tres otros films, de los cuales el último, **Save the Tiger** (estrenado recientemente como **Sueños del pasado**), debe ser destacado por su honestidad dramática y su sentido poético. En la perspectiva de esa carrera posterior, este **Adivina** etcétera, resultaba un dato necesario para conocer mejor a Avildsen, salteando los cuatro años de demora que cabe atribuir a la anterior censura local[41].

El film es realmente original: un alegato por la educación sexual que prescinde de discursos solemnes y, al mismo tiempo, una comedia que está bordeando el chiste verde pero que no se permite una grosería. El protagonista es un varón de 17 años que debe ser iniciado en el sexo venciendo los temores de sus padres timoratos e hipócritas. Lo ayudan una profesora de educación física (cuyas clases se dan al desnudo, en pileta de natación) y una vecina casada, sumamente promiscua. El opositor es un policía barbudo y puritano, que contrata a prostitutas para arrestarlas después, pero que paga sus villanías al estar casado con la vecina promiscua en cuestión.

Todos los personajes habitan en la caricatura como figuras de una historieta cómica, lo que hace muy inútil pedir coherencia psicológica o narrativa a las docenas de episodios inconexos que inventa el libreto: entre las exageraciones y las casualidades se advierte la intención de satirizar a la sociedad norteamericana, un poco al estilo lunático de la revista *Mad*, subrayando algunas limitaciones habituales de la clase media. El resultado debe de haber parecido más gracioso en Estados Unidos, cuyo público conoce mejor la materia prima de esas bromas. Para el público local hay, sin embargo, un par de novedades. La más notoria es la abundancia de pechos femeninos desnudos como síntoma de una nueva postura liberal en la censura cinematográfica. Más sutiles son los datos que apuntan la competencia cinematográfica del director; las fantasías eróticas del militar retirado, el policía que imagina vestirse de hombre rana para capturar a sus víctimas en la pileta de natación, o la repentina expansión lírica de un romance en alta mar, hasta la toma aérea de altura, con canción al fondo. Aunque su material es muy imperfecto, Avildsen demuestra pensar en términos de cine, y eso seguirá siendo buena noticia.

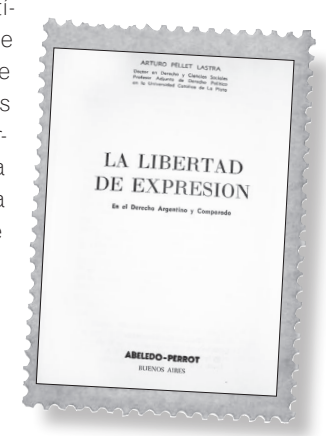
Panorama, 20 de septiembre 1973.

[41] Se refiere indirectamente a la renuncia del censor Ramiro de la Fuente, que estaba al frente del Ente de Calificación Cinematográfica. Lo sucedió en agosto Octavio Getino, quien no sólo dejó de aplicar cortes y prohibiciones, sino que además revisó anteriores medidas del Ente e impulsó un proyecto de ley para disolver el organismo. Renunció sin lograrlo en noviembre del mismo año.

Las leyes que faltan

TODO EL MUNDO FINGE estar de acuerdo en que la censura debe ser eliminada, pero de hecho la censura sigue existiendo en todo el mundo. Las leyes y reglamentos que la empujan suelen ser un modelo de sutileza, porque invocan grandes principios para disimularla. Un caso extremo es el de España, recientemente resumido en un informado artículo periodístico (*La Prensa*, septiembre 16) donde se puntualiza que la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 enuncia que "la administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria…" (Art. 3°), pero después empieza a marcar excepciones que desvirtúan ese principio. Así la ley especifica que ciertos materiales oficiales son reservados, que no se permitirán informaciones que alteren el orden público o atenten "contra la unidad espiritual, nacional y social de España", que los diarios deben ser depositados media hora antes de su distribución, que se combatirá a los monopolios que "intenten deformar la opinión pública", que la información oficial es de publicación obligatoria, que los medios informativos deberán ser nacionales, que se podrá cancelar la matrícula de corresponsales cuyas informaciones sean "falsas o tendenciosas", que el periodista ha de observar normas de moral cristiana y fidelidad a los principios "del Movimiento Nacional y Leyes Fundamentales del Estado" (mayúsculas de la ley). El extremo de esas disposiciones da a la agencia EFE el manejo exclusivo, en territorio español, de las informaciones que puedan aportar Associated Press, United Press, Reuters y toda otra agencia internacional; esto equivale a que en España no se publique sobre el mundo exterior más de lo que el gobierno quiera, porque EFE es agencia oficial.

En la Argentina han ocurrido deformaciones similares. En 1969 se dictó la ley 18.019, relativa al cine, que anuncia en su primer artículo la libertad de expresión cinematográfica, pero que después desarrolla hasta el artículo 47, un catálogo de excepciones, prohibiciones, cortes y permisos previos que desmienten teórica y prácticamente aquella libertad, como ha sido público y notorio. Para la prensa no rigen leyes de ese tipo, lo que induce a creer en la libertad de opinión, pero es bien sabido que en siete años de gobierno militar se implantó toda suerte de restricciones y prohibiciones sobre diarios, revistas y libros, incluyendo algunas presiones no oficializadas pero igualmente eficaces. Un equivalente moderado de la ley española fue implantado recientemente en Argentina, al determinar que las agencias extranjeras no podrán manejar noticias nacionales para publicaciones del país y que los remitidos de grupos de opinión deberán contar con diez firmas certificadas ante autoridad policial. Esas medidas nacionalistas y protectoras han sido tomadas sin aclarar cuáles son las mentiras o deformaciones que se procura corregir. Cabe pensar así que esas leyes comienzan a respaldar las opiniones y los intereses del partido o grupo que esté en el gobierno y restringen por tanto la tarea crítica e independiente que ha dado al periodismo el famoso rótulo de Cuarto Poder.



Para aclarar ese discutido panorama, el doctor Arturo Pellet Lastra emprendió, en su libro ***La libertad de expresión***, una estimable tarea de relevamiento sobre las normas legales aplicables a la prensa. El amplísimo inventario comienza con antecedentes históricos mundiales (desde 1455, cuando Gutenberg inventó la imprenta), revisa con minucia los antecedentes argentinos, explica los antecedentes constitucionales de 1853, las emergencias creadas por la frecuente declaración de estado de sitio, las prolongaciones del problema hasta el cine, la radio y la televisión. Su tesis es que urge dictar en la Argentina una Ley de Prensa, no para restringir sino para garantizar derechos, deberes y responsabilidades, sin la improvisación que ha sido habitual. Se apoya a ese efecto en el artículo 14 de la Constitución de 1853, que garantiza la libertad de prensa, y también en el 32, que prohíbe al Congreso Nacional dictar leyes que restrinjan la libertad de imprenta, "pero no leyes que reglamenten su ejercicio y castiguen sus excesos". Se apoya también en la doctrina del jurista inglés William Blackstone (1770), por la que se consagra el principio de la libertad de expresión para toda persona, pero también su responsabilidad ante la ley por los abusos que cometa en el ejercicio de esa libertad.

El lenguaje de Pellet Lastra es inevitablemente jurídico pero totalmente claro, lo que aumenta la posibilidad de que los congresales argentinos revisen su libro para documentarse en el tema. Parte fundamental del trabajo es un capítulo sobre legislación comparada, que en el texto, y en un cuadro sinóptico final, señala lo dispuesto en 32 países sobre registro de periodistas, derecho de respuesta, agencias informativas, delitos de prensa y otros aspectos del complejo problema. Esa búsqueda ya es camino adelantado.

La libertad de expresión, por Arturo Pellet Lastra; ed. Abeledo-Perrot, Buenos Aires, 1973. 198 págs.

Panorama, 27 de septiembre 1973.

El ballet infernal

Los demonios

(***The Devils***, Gran Bretaña-1971) dir. Ken Russell.

EN 1634 EL ABATE Urbain Grandier fue quemado en la hoguera de Loudun, tras un proceso inquisitorial en que se le acusaba de posesión demoníaca. En 1952 Aldous Huxley publicó ***Los demonios de Loudun***, un ensayo de investigación histórica donde se analizan las complejas fuerzas que provocaron aquel incidente: por un lado los conflictos políticos y religiosos que enfrentaban a Grandier con el cardenal Richelieu, asesor y ministro del rey Luis XIII; por el otro el desprestigio que dentro de la Iglesia había obtenido Grandier, tras sus numerosas relaciones con mujeres locales. Parte importante de la causa fue el testimonio de las monjas del convento, poseídas quizá por los demonios pero más seguramente por la represión de sus deseos sexuales, concentrados en Grandier aunque él no lo supiera. El asunto sirvió

después para la pieza teatral ***Los demonios***, del dramaturgo inglés John Whiting, que en la versión de la Royal Shakespeare Company fue en 1961 el mayor éxito de su carrera. Casi simultáneamente, el polaco Jerzy Kawalerowicz filmó **Juana de los Ángeles** (*Matka Joanna od aniolów*, 1961), que concentra el asunto en las monjas, prescinde totalmente del abate Grandier y de toda ubicación de tiempo y lugar, ensayando en cambio una interpretación perspicaz sobre el fenómeno de la posesión demoníaca: insinúa que los demonios no existirían si la iglesia no los hubiera inventado, que la represión disciplinaria a la naturaleza humana engendra monstruos y que en el convento podrá haber monjas pero hay, ante todo, mujeres.

La abundancia de antecedentes fuerza al director inglés Ken Russell a buscar otras atracciones para su film. Sobre brujería, tortura, métodos inquisitoriales, posesión demoníaca, absolutismo monárquico y conflicto entre católicos y protestantes ya estaba casi todo dicho. Es significativo que las reseñas sobre su film (producido en 1971 y detenido hasta hace poco por la censura argentina) prescindan de adjudicar toda especial intención a su tema o a su tratamiento dramático y solamente valoren (o desprecien) a Russell por su forma cinematográfica. La única excepción es la trabajada estructura del personaje de Grandier. En algunas zonas aparece equiparado a Jesucristo, con los martillazos que atraviesan clavos en sus pies o con su inmolación pública final; en otras zonas el personaje es dibujado como un hombre fuerte y sensual, un representante de la Iglesia pero también un vocacional del amor, de la vida y aun de la muerte. A los costados de ese complejo retrato, terminado por Oliver Reed en una excelente interpretación, los otros personajes parecen simples y lineales, incluso en su exageración o su delirio, mientras el asunto mismo es sólo un pretexto, tomado a la historia de Francia, para que el director lance los fuegos artificiales de su técnica y de su imaginación.

Russell disfruta con la exageración y el delirio, con lo cual consigue que sus films provoquen el éxtasis en algunos espectadores y la repugnancia en otros. No le alcanza que las monjas del convento quieran presenciar el paso del viril Grandier por la calle: necesita amontonarlas, disputándose alcanzar una alta ventana donde no caben todas. No le alcanza que una monja sufra: necesita que mastique su crucifijo y se derrame por los suelos. No le alcanza que dos médicos charlatanes apliquen ventosas a una mujer agonizante: necesita que usen avispones y hasta un lagarto para chupar esa sangre. Ese criterio de ampliación y multiplicación puede advertirse en cada escena: los miles de gusanos que bailan en una calavera humana, la ferocidad con que docenas de monjas proceden a desnudarse y retorcerse durante un trance de histeria colectiva, la frialdad con que los cadáveres son amontonados durante la epidemia de peste. Si Grandier es torturado, hay que mostrar cómo se le estira y perfora la lengua mediante un diabólico aparato; si la Madre Superiora es sujeta a un exorcismo que le quite el diablo del cuerpo, hay que mostrar el enorme émbolo que recibirá en el sexo. Tan cercano a la truculencia como a la blasfemia, Russell no se queda corto para insinuar sentimientos, y cuando esa Madre Superiora (Vanessa Redgrave) adora desde

lejos a Grandier, a quien no ha llegado a tocar, su fantasía está visualizada sin cautelas: ve a Grandier en la cruz de Cristo, hasta que él baja y hace el amor con ella. La escena fue recortada en la Argentina, presumiblemente por la empresa distribuidora, pero existe en la versión original y explica la resistencia católica que comenzó cuando el film fuera exhibido en Venecia. Ha quedado entera la otra escena en que las monjas hacen su propia parodia, ligeramente lesbiana, del casamiento en cuestión.

El director no pide disculpas por esos excesos, ni por su Luis XIII demasiado homosexual, ni por su inquisidor Vahar demasiado frenético. Está muy claro que Russell detesta el naturalismo, o que por lo menos no lo considera adecuado para verter la sustancia de este ballet infernal de sexo, represión y diabolismo. Su mejor disculpa es el enorme talento cinematográfico con que mueve sus figuras y su cámara, en composiciones originales y dinámicas, con tal velocidad y fluidez que también se siente arrastrado el espectador escéptico contra sus mejores prevenciones mentales. Este fenómeno de seducción y aun de hipnosis está en la esencia del cine (y de la música). Se corrige cuando pasa el tiempo. Entretanto, hay que ubicar mejor a Russell, sin dejarse embaucar por sus despliegues: donde mejor rinde su imaginación loca es donde coinciden técnica, sentimiento e idea. El efecto sensorial de **Los demonios** puede ser traumático, pero todavía Russell no hizo nada mejor que las secuencias poéticas de **Mujeres apasionadas** (*Women in Love*, Gran Bretaña-1969) y, sobre todo, de **La otra cara del amor** (*The Music Lovers*, Gran Bretaña-1979).

Filmar y ver, n.° 3, 1973

Placeres de otro tiempo

Cantando en la lluvia

(*Singin' in the Rain*, EUA-1952) dir. Gene Kelly y Stanley Donen.

LA OBRA MAESTRA DEL CINE musical norteamericano se llamó **Un día en Nueva York** (*On the Town*, 1949), pero si hay que elegir un segundo puesto, entre los mejores candidatos habrá de figurar **Cantando en la lluvia**, un film hecho por el mismo equipo, tres años después. Con la canción titular y sin otros apoyos que una calle desierta, la lluvia, un poste de luz y un paraguas, Gene Kelly baila aquí tres minutos que sugieren la vida interior de un bailarín enamorado y que han ingresado con gloria a la antología del género. A eso se agrega un solo acrobático y risueño por Donald O'Connor (*Make 'Em Laugh*), un dúo de O'Connor y Kelly que parodia graciosamente viejos números de teatro de variedades (*Fit as a Fiddle*), un trío de Debbie Reynolds, Kelly y O'Connor que propone un uso liberal de sillones y otros muebles (*Good Morning*) y otras dos glorias de claves muy distintas. Una es el dúo de Kelly y Cyd Charisse, bailado sobre un escenario desnudo e infinito, con un acento poético y hasta erótico que en parte depende del estilo de ambos artistas y en parte de que Cyd Charisse sabía usar dos de las cuatro piernas más hermosas del cine musical norteamericano (las otras dos eran de Ann Miller, pero para ilustrar ese dato hay que ver **Un día en Nueva York**). La otra gloria es un dúo humorístico de Kelly y O'Connor (*Moses Supposes*)

que surge fluidamente de la situación anecdótica: están aprendiendo dicción con un profesor y comienzan a recitar, repetir, y transformar palabras hasta convertirlas en un verso ***staccato*** que los arrastra a un baile de poderoso ritmo, mientras el profesor queda hundido por la utilería.

La abundancia y la variedad de números musicales son, sin embargo, sólo una de las atracciones que ofrece **Cantando en la lluvia** y que siguen pareciendo vitales y contagiosas a 22 años de su producción. Importan también la concepción argumental y el enfoque humorístico con que Kelly, Donen y el productor Arthur Freed han creado su obra. Después de una juventud dedicada vocacionalmente a las canciones y al teatro de variedades, Freed ingresó a Hollywood hacia 1928, escribió letras para el primer cine musical y entregó su canción *Singin' in the Rain* (compuesta con Nacio Herb Brown) al film **Hollywood Revue 1929**, que Buenos Aires llegó a ver con dos años de demora (y con el título *Revista de Hollywood 1931*). Esa carrera se afirmó desde 1939, cuando Freed produjo **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*) y promovió las mejores musicales de Metro, para la mayor fama de Judy Garland, Mickey Rooney, Eleanor Powell, Fred Astaire y muchos otros. La colaboración con Gene Kelly, desde 1942, habría de rendir un fruto muy especial. En 1949 Freed, Kelly y el novato Stanley Donen crearon **Un día en Nueva York**, peripecia humorística de tres marineros (Kelly, Frank Sinatra, Jules Munshin) que llegan a New York con licencia. Al revés de otras comedias del género, **Un día en Nueva York** no proponía la intercalación de números musicales en un asunto de ambiente teatral, sino que cantaba y bailaba su argumento, con desborde de ideas y de humor. Los bailes empujaban la narración.

La creación de **Cantando en la lluvia** supone aplicar ese mecanismo (que aparece tan claro en el número *Moses Supposes*) a un evocación farsesca del último cine mudo y del primer cine sonoro, o sea la época 1927-31. Las referencias cinematográficas invaden el asunto del film, que recrea en broma los dramones románticos ambientados en Francia del siglo XVIII (más un toque de ***Los tres mosqueteros),*** plantea la difícil transición del cine mudo al sonoro y termina por reproducir, con mucha gracia, las peripecias de la sincronización, del doblaje y del incipiente cine musical de la época, con sus paseos de ***crooners*** rubios y de coristas prolijas. Allí hay episodios de especial humorismo, como las dificultades para esconder un micrófono durante la filmación y como las rabietas que el complicado rodaje puede provocar en un director (estupenda creación de Douglas Fowley). Pero las referencias cinematográficas siguen más allá. El gangster que tira al aire una monedita una y otra vez, es una réplica del personaje de Georges Raft en **Scarface** (Howard Hawks, 1932) y la tonta estrella de voz chillona, notablemente compuesta por Jean Hagen en deliberada caricatura, es una réplica a la Judy Holliday de **Nacida ayer** (*Born Yesterday*, 1950), aunque es poco sabido que la propia Hagen hizo ese papel en varias representaciones teatrales de la obra con la que Judy llegó a la fama.

Hay baches en el film: alguna desmesura en la historieta romántica, alguna simpleza en la concepción coreográfica, que a menudo aparece orientada hacia una platea

fija, descuidando la formidable ubicuidad que puede obtener una cámara. Pero esos son defectos menores. En un momento en que el cine musical ha desaparecido de la producción industrial, es una delicia revisar esos bailes que transitan por la acrobacia, el humor y la poesía. Después pasaron veinte años y Gene Kelly dirigió **Hello Dolly**, sin la vitalidad y el espíritu juvenil que el tiempo le fue desgastando.

Panorama, 24 de enero 1974.

Los amores de un artista

La noche americana

(*La Nuit américaine*, Francia-1973) dir. François Truffaut.

LA EXPRESIÓN ***Noche americana*** se usa en la jerga de filmación para designar la escena nocturna que será rodada de día, con lentes oscuros especiales. En inglés se utiliza la frase ***Day for Night***, que es también el título con que el film de Truffaut fue exhibido en New York y en Londres. La designación es particularmente apta para una obra que ocurre en el ambiente del cine y que procura exponer cómo se hace una filmación, con todos sus aprontes, sus trucos y sus disimulos. El objetivo aparente es rodar ***Je vous présente Pamela***, un melodrama familiar en el que padre, madre, hijo y nuera se enfrentan cuando surge un imprevisto romance entre el primero y la última. Para rodarlo hay intérpretes llamados Alexandre, Severina, Alphonse y Julie, más un director llamado Ferrand, pero a su vez, para describir la filmación esas figuras pasan a ser Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset y el propio director François Truffaut, sin contar a una legión de colaboradores en todo nivel. Lo que ocurre en ese doble plano es una sucesión de contratiempos demasiado habituales. Una escena es filmada tres, cuatro, cinco veces; el productor comunica que hay que apurar el trabajo porque los distribuidores norteamericanos se niegan a esperar; el laboratorio arruina algunas tomas que habían costado mucho trabajo; una actriz está demasiado embarazada y no puede figurar en traje de baño; otra actriz remonta un difícil entrenamiento dramático pero equivoca reiteradamente la puerta por la que debe salir de la habitación.

Buena parte de ese material es anecdótico y festivo, desde el acosamiento al director para que elija pelucas o armas, hasta la divertida propuesta con la que Valentina Cortese quiere eludir los riesgos de un diálogo francés, sustituyendo las palabras con la pronunciación de números (62, 88, 15), porque del diálogo definitivo se encargará después el doblaje: dice que ésa era su práctica con Federico (Fellini) pero descubre que Ferrand (Truffaut) no le tolera tanta franquicia. Al fondo de esa miscelánea siempre renovada, el film explora la distancia entre realidad y ficción que obsesiona a todo artista. El argumento de ***Pamela*** es una invención que debe parecer convincente; para narrarlo hay intérpretes y realizadores que deben procurar esa convicción y que sufren sus problemas reales englobados en el rodaje de **La noche americana**; a su vez, la narración de **La noche americana** involucra a intérpretes y realizadores que deben tener sus propios problemas. Ciertamente, Pirandello habría apreciado el planteo. En el mundillo del cine, dice el film, puede ser insoportable el peso ocasional de un amorío, de una explosión de orgullo, de un ataque de histeria o de una muerte repentina, pero hay que salir a flote con sentido práctico, desechar el rodaje de ayer y hacerlo de nuevo con algunos cambios. En un momento Truffaut compara al rodaje con la expedición que se emprende en una anticuada diligencia; se comienza a desear buen viaje, pero a cierta altura sólo queda la obsesión por llegar de una buena vez. Y aunque los diálogos de una escena deban ser apuradamente reescritos en una cocina y aprendidos en un baño, el film resultante debe olvidar esos accidentes e incorporar, como un río, todo lo que encuentra en su camino, incluyendo la reflexión de la actriz amargada por un conflicto matrimonial ("He decidido vivir sola; ya sé que la vida es desagradable") y sorprendida al día siguiente cuando encuentra su propia frase entre los diálogos que deberá pronunciar ante la cámara.

Después de quince años como realizador, ubicado desde el principio en la primera línea del cine moderno (con **Los 400 golpes**, 1959), Truffaut quiso ser fiel a sus más caros sentimientos y decidió mostrar la verdad del cine que tanto ama. Una parte de su tarea fue desnudar con humor algunas mentiras frecuentes; la fachada falsa que no corresponde a ningún edificio, el galán conquistador que es realmente homosexual, la conferencia de prensa en la que no se dice nada útil entre el revoloteo de micrófonos y de cámaras fotográficas. Otra parte es tan didáctica como amena, enseñando cómo un acróbata puede sustituir a una actriz en el rodaje de un accidente, o cómo se llena una calle con nieve artificial, o cómo se decide elegir en una moviola los límites de una toma. Hay que tener un enorme dominio de la técnica para conseguir con ese material un espectáculo tan vital y rico como **La noche americana**, pero Truffaut agrega algo más. Se pone a sí mismo en la pantalla, retratando con modestia y sin discurso a un director que debe conservar la serenidad en medio de los contratiempos. Ese personaje se llama Ferrand pero revela claramente a Truffaut. Deja menciones laterales de homenajes a figuras cinematográficas (Lillian y Dorothy Gish, Alfred Hitchcock, Jean Vigo, Ingmar Bergman), sueña con periodistas que le preguntan por qué no sigue la moda de hacer cine erótico o político y sueña también, en blanco y negro, con un niño de nueve años que se acerca a una sala cinematográfica a robar furtivamente algunas fotos del hall. El niño puede ser Truffaut (nacido en 1932) y las fotos son de **El ciudadano** de Orson Welles (producido en 1941).

Hay algunos momentos geniales de Valentina Cortese en su actriz decaída, que ahora se resigna a interpretar esposas abandonadas, y otros momentos de maravilla en la partitura musical de Georges Delerue, que a menudo sustituye a los diálogos y hace progresar la acción "como un tren que avanza en la noche". Pero el film vale ante todo por la inspiración, el ingenio y la técnica de su creador. Es un canto al amor que Truffaut dedica al cine y es también el film más importante de su carrera.

Panorama, 28 de marzo 1974.

La luchadora y el exitista

Nuestros años felices

(*The Way We Were*, EUA-1973) dir. Sydney Pollack

ACÁ HAY dos argumentos combinados, pero aparecen tan enlazados entre sí que se corre el riesgo de no ver el oculto por mirar el más visible. El tema principal es un romance norteamericano típico entre dos personajes particularmente representativos. Ella es una muchacha judía, humilde y de buen corazón, que adhiere a todas las causas nobles, combate por la felicidad ajena y termina por carecer de la propia; él es un joven de presumible familia rica, que ansía escribir pero que luce, voluntaria o involuntariamente, su estandarte de blanco, anglosajón y protestante, como pretende la sigla WASP con que suele denominarse a su extenso grupo social. El romance es trabajoso, está cruzado por interrupciones, peleas y separaciones, se reanuda tres veces y termina, fundadamente, en que sus protagonistas se seguirán adorando pero no podrán vivir juntos. El esquema se parece al de muchos romances fabricados en Hollywood y condimentados por el azar, pero en el caso tiene un sólido apoyo en la realidad, primero porque sus figuras son auténticas y después porque los conflictos que afligen a la pareja surgen de su propia psicología: ella habla mucho de política, no tolera las bromas frívolas en que se entretiene la clase social de su marido y termina por ser una carga, o por lo menos una presencia distante, en casi toda reunión amistosa. Es muy adecuado que los intérpretes sean Barbra Streisand y Robert Redford, considerando que esos personajes exigían justamente la apostura masculina y no la belleza femenina. Ambos parecen tan auténticos como la recreación de una New York refinada, de clase alta, con clubs nocturnos abrumados de un público que invoca recomendaciones para entrar y donde una fiesta de disfraz puede exigir que todo invitado se vista y maquille como alguno de los Hermanos Marx. La música bailable de los ***forties***, cuando aún había melodías, completa ese cuadro.

El otro argumento del film depende de esa recreación y corre, casi oculto, tras la peripecia individual, transcribiendo en píldoras las ideas políticas y las controversias de la reciente historia norteamericana. La cabalgata de ecos empieza en la guerra civil española, hacia 1937, prosigue con la Guerra Mundial de 1939-45, anota la idolatría por el presidente Roosevelt, muerto en abril de 1945 sin llegar a ver la victoria bélica, y se extiende hasta cerca de 1950, cuando los comunistas y otros grupos de izquierda impulsaban la campaña contra la bomba atómica. En esa carrera hay tiempo para anotar los reiterados cambios de frente de la opinión pro soviética (primero antinazi, después solidaria con el pacto Hitler-Stalin, después nuevamente antinazi) y hay coraje para aludir a un tema tan delicado como las listas negras de Hollywood contra el comunismo, que estallaron en 1947 con el juicio a un grupo de diez personas y que proseguirían hasta 1960, mientras el senador Joe McCarthy se convertía primero en alguien y después en nadie. No hay registro previo de un film norteamericano comercial que haya querido tratar esa mancha histórica del mismo Hollywood, con lo que esta muestra adquiere carácter excepcional. Para el argumentista Arthur Laurents, contar algo de aquello es ventilar un drama propio, porque también él sufrió durante el período, especialmente como autor de **Clamor humano** (*Home of the Brave*, 1949), un film donde se debatían problemas raciales dentro del ejército. Y aunque la exposición de ese subtema no llegue a ser muy amplia ni minuciosa, Laurents adopta saludablemente un enfoque maduro de esa controversia: le hace decir a Redford que también esa ola pasará, y que pronto algún productor fascista llamará a colaborar a algún escritor comunista y que todos beberán y flirtearán y se querrán como si no hubiera ocurrido nada. Pasó exactamente eso.

Panorama, 25 de abril 1974.

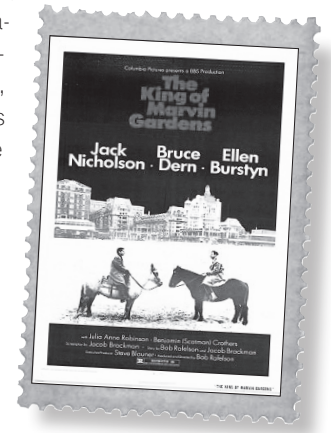
Muerte de otro viajante

Castillos en la arena

(*The King of Marvin Gardens*, EUA-1972) dir. Bob Rafelson.

DOS HERMANOS PROTAGONIZAN esta historia que está concentrada en unas pocas semanas de su convivencia, pero que alude a dimensiones mayores.
La posición psicológica y moral de David (Jack Nicholson) es una actitud reflexiva, melancólica, muy acorde con los monólogos filosóficos y poéticos que pronuncia en una audición radial. Cuando es citado por su hermano Jason (Bruce Dern) a una entrevista que podrá derivar en un negocio, David y el espectador se sienten invadidos por una personalidad opuesta, a un mismo tiempo magnética y aborrecible. El sueño de Jason es por cierto el famoso sueño americano: inventar un lugar de verano, triunfar en una empresa, pisotear los obstáculos. Mientras vive simultáneamente con dos mujeres, en una promiscuidad sugerida pero no detallada, Jason miente y maniobra, alega poseer hoteles que no son suyos, procura traicionar con ventaja a un pistolero de quien depende. La duplicidad termina por provocar su final trágico.

Esta historia pudo ser contada de varias maneras, desde una larga novela a una reducida fábula con moraleja, como alguna vez lo hizo Mark Twain. Para el director Bob Rafelson y para su coautor Jacob Brackman, que escribieron el libreto original, el caso de los dos hermanos es una forma de sondear en la sociedad de su país, con los dos polos de puritanismo y perversión, los dos extremos de moral privada y de inmoralidad pública. El estilo es realista, por lo menos en cuanto a que la acción ocurre en tiempo presente, en escenarios reales, con una cronología ordenada, sin intercalaciones de la memoria, de la imaginación o del sueño. Pero milagrosamente el tono es fantástico y hasta poético.



El encuentro de ambos hermanos y las dos mujeres se produce en Atlantic City (New Jersey), un lugar balneario con medio siglo de prestigio; pero el film elige que la ocasión sea en invierno, cuando ese sitio de verano adopta un aire fantasmal. Similarmente, los cuatro personajes celebran allí una parodia del concurso anual de Miss América, que ha sido ceremonia tradicional en Atlantic City desde 1920, pero que en los términos del film se convierte en un simulacro donde sólo están esas cuatro personas, sin público en las graderías, aunque con un zapateo en el escenario, música en el órgano y humor en el micrófono. Esta forma indirecta de presentar la realidad se extiende a otras zonas del film: el pistolero negro oculta su identidad, los rematadores ensayan su oficio sin tener público, la relación entre ambas mujeres es deliberadamente equívoca, con asomos de prostitución, o de lesbianismo, o de parentesco. Y desde luego, la relación entre los hermanos es una mezcla de atracción y de rechazo. En un monólogo inicial, audazmente presentado por el director con un plano primerísimo y prolongado de Jack Nicholson ante el micrófono, David cuenta cómo él y su hermano dejaron morir a su abuelo cuando eran niños, creándose un vínculo de complicidad que los ataría durante su vida; después se sabe que esa historia es falsa y que el abuelo está vivo, pero es revelador que David pueda haber inventado el episodio, como alusión a la dependencia recíproca que existe entre él y su hermano y que se habrá de desarrollar desde allí. A la larga se entiende que David y Jason son facetas distintas de una misma personalidad, como un hombre que se siente dividido por dentro: no se pondrán de acuerdo, no se asociarán en el negocio, no llegarán a compartir una mujer, pero tampoco les será fácil distanciarse.

Una virtud mayor del film es lograr que los sentidos de la anécdota y las relaciones entre los personajes se establezcan sin dar mayores explicaciones, apoyándose apenas en dos o tres datos reveladores. Al principio hay una alusión al juego del Monopolio, donde el azar determina la vida y fortuna de cada jugador; por allí se insinúa que se puede pagar multa, o ir a la cárcel (donde el film descubre inicialmente a Jason) o convertirse en el rey de Marvin Gardens (como lo expresa el título original). Más adelante los cuatro personajes inician una fogata en la playa, sugiriendo que se defienden del frío o que prolongan sus diversiones personales en Atlantic City, pero es allí donde la mayor de las mujeres (Ellen Burstyn, excelente actriz) comienza a quemar todos sus cosméticos y a cortarse el pelo, como si la ocasión le sirviera para romper con su pasado. Es también revelador que en la última escena el abuelo aparezca contemplando silenciosamente un film doméstico que muestra a dos niños jugando en una playa; no se dice que esos sean Jason y David, pero el espectador puede entenderlo así, como un contraste a la anécdota conflictiva y dramática que ambos han protagonizado en otra playa cuando llegaron a adultos.

En un extenso reportaje sobre su carrera (***Show***, diciembre 1972) Ellen Burstyn ha contado cómo el director Bob Rafelson se empeñó en que su film fuera sugestivo pero no demasiado explícito. Llegó a cortar todo lo que le pareciera demasiado aclaratorio y consiguió que el film fuera entendido por los retazos de anécdota, debidamente elegidos y yuxtapuestos, como en un pensado collage. Síntomas de esa voluntad pueden verse en tomas sueltas que no quedaron adheridas a un contexto (una de Nicholson y Dern, envueltos en sobretodos y montados en dos caballos quietos) y en el estilo abrupto con que las secuencias comienzan y terminan, obviando pormenores de ubicación y continuidad. Ese estilo deja zonas de misterio pero deriva en un film de fuerte sugestión. Es muy astuto, por ejemplo, que las reflexiones melancólicas que formula David en su programa radial no sean comentarios sobre su drama familiar (Rafelson no quiere esa facilidad) sino apostillas filosóficas sobre el alma humana.

Dos años antes de este film peculiar, Bob Rafelson se había destacado por su visión de la sociedad norteamericana en **Mi vida es mi vida** (*Five Easy Pieces*), con parecidos ingredientes de humor amargo, incertidumbre sobre el futuro, escepticismo sobre el dinero, la familia o el amor. El cuadro de este último film prolonga aquella actitud y entronca además con la reserva sobre el éxito material que el dramaturgo Arthur Miller expuso acabadamente en su *Muerte de un viajante* (1948). Pero Rafelson no está muy solo. Toda una vertiente del moderno cine norteamericano ha formulado similares reservas sobre la sociedad de su país, como lo informan **Así habla el amor** (Cassavetes), **Mi adorado tormento** (Bean), **Conocimiento carnal** (Nichols), **Con amigos así... ¿quién necesita enemigos?** (Grosbard) y sobre todo **Sueños del pasado** (Avildsen), entre otros títulos. Hay variedades de humor y de acento en ese material, pero esos films comparten ideas sobre la civilización norteamericana, se apoyan en protagonistas conflictuados y están más cerca de constituir un testimonio de sus creadores que una producción industrial. Ninguno de ellos fue muy apreciado por el público argentino.

Filmar y ver, n.° 5, 1974.

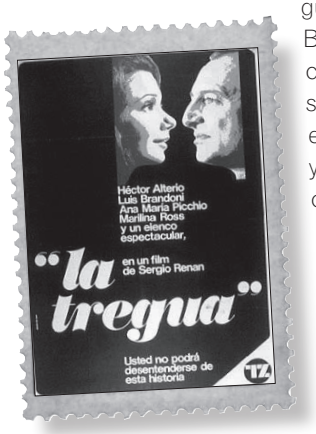
Títulos citados
Así habla el amor (*Minnie and Moskowitz*, EUA-1971) dir. John Cassavetes; **Con amigos así... ¿quién necesita enemigos?** (*Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying those Terrible Things About Me?*, EUA-1971) dir. Ulu Grosbard; **Conocimiento carnal** (*Carnal Knowledge*, EUA-1971) dir. Mike Nichols; **Mi adorado tormento** (*Made for Each Other*, EUA-1971) dir. Robert B. Bean; **Sueños del pasado** (*Save the Tiger*, EUA-1973) dir. John Avildsen.

La tregua

(Argentina, 1974) dir. Sergio Renán.

PARA SU DEBUT como director en el cine, Sergio Renán ha elegido una novela del uruguayo Mario Benedetti, con la que había hecho en 1968 una elogiada versión para la TV local. Su drama es el de Martín Santomé, un hombre de 49 años, que lleva 20 de viudez y que arrastra una vida rutinaria, entre las mediocridades de la oficina y la convivencia con tres hijos ya adultos, que no tienen mucha comunicación con él. Un día ingresa en esa oficina la nueva empleada, Laura, con quien el protagonista sostendrá un maravilloso romance, a pesar de que esa mujer es tan joven que podría ser su hija. La felicidad será, sin embargo, apenas una tregua en la existencia gris de Martín, porque a las pocas semanas cae nuevamente la tragedia sobre él, devolviéndolo con agravantes a la oscura vida del principio. Todo el asunto, tan sencillo en su transcurso, refleja puntualmente el mundo que Benedetti ha mostrado con frecuencia en sus novelas, en sus cuentos y en sus notables *Poe-*

mas de la oficina: una oposición que el escritor ha transitado muy personalmente, entre la existencia gris de todos los días y la cadena de ilusiones y frustraciones que implica el querer escapar de allí. Para Benedetti era el mundo que vivió en el Uruguay hace veinte años (y que seguramente ya no cree representativo del Uruguay de hoy); para Renán el tema tiene vigencia en el Buenos Aires actual, debidamente acotado con calles, cines, colectivos, y apuestas semanales de PRODE. Es seguro que el público aceptará la actualización, porque el film deriva a una descripción muy auténtica de datos y conflictos presentes, en los que se reencontrará mucho espectador.



Con buen criterio, el libreto de Aída Bortnik y del mismo Renán lleva a volcar la trama en una serie de diálogos, cada vez más concentrados y dramáticos. En casi todos los personajes hay cierto margen de rebeldía o de evasión, como maneras distintas de sugerir que también ellos procuran sus propias treguas y como una precaución de que parezcan seres humanos ciertos y no fáciles comodines para narrar la situación central. La exposición de cuatro líneas descriptivas (hijos, Laura, oficina, más un amigo reencontrado y cargoso) y la necesidad de implementarlas con anécdota y con humor, empuja al libreto a una estructura de secuencias distintas y yuxtapuestas, con alguna debilidad incidental en la ilación de una a otra. El sistema, que parece inevitable en un director formado junto al teatro y la televisión, será sin duda superado apenas Renán progrese con otras labores de dirección y asimile la riqueza expresiva de otros recursos del cine; objetos, movimientos de cámara, transiciones, contrastes de luz y de montaje, posibles condensaciones y ampliaciones del tiempo narrativo.

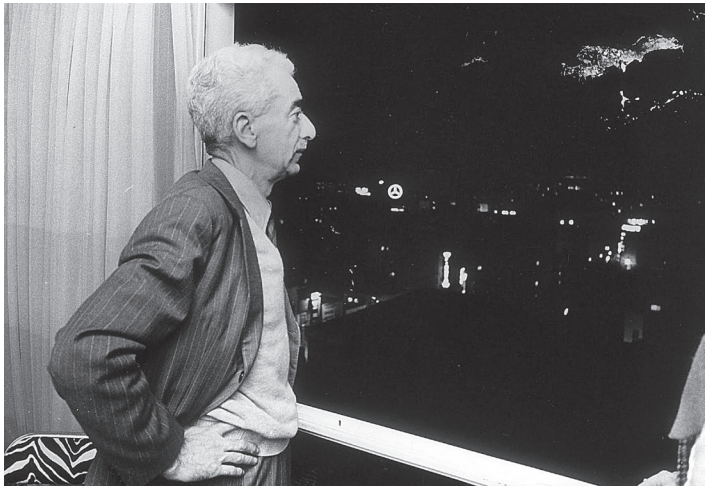
Pero los diálogos naturalistas son perfectamente adecuados para **La tregua**, porque su acento está puesto en problemas de la vida diaria y porque allí importa, ante todo, la oposición entre personajes muy reales. Se caracterizan, además, por la concisión y la espontaneidad que rara vez luce el cine argentino; apuntan la psicología de sus personajes, hacen progresar su relación, se concentran pausadamente hacia el nudo del drama. Son ejemplares en ese sentido los dos enfrentamientos, llenos de pausas y reticencias, con que Martín descubre y después impugna la homosexualidad de su hijo menor; el segundo de ellos lo opone a un visitante extraño (interpretado con singular autoridad por el mismo Renán) en el que Martín cree descubrir al culpable de la perversión de su hijo. Es ejemplar también el diálogo postrero y único de Martín con la madre de Laura, cuando ésta ya ha muerto, como si ese hombre buscara reencontrar allí algo que ha perdido para siempre. El mejor de los diálogos es sin embargo el de la declaración de amor, dicha con timidez y resignación por un galán maduro que quiere ser honesto, y recibida sin sorpresa y con comprensión por una mujer que hasta ese momento quería silenciosamente a ese hombre y empieza a lamentar no haber nacido antes para que su amor parezca más legítimo.

El dato notable de Renán como director es que no sólo escribe diálogos justos y dirige talentosamente a sus actores, sino que introduce las pausas, los silencios y las imágenes expresivas que el cine requiere. Una conversación entre padre e hija termina notablemente en un abrazo mudo, que revalida el cariño entre ambos después que las palabras habían creado un asomo de conflicto; la declaración de amor termina, calladamente, con dos manos que se unen a través de una mesa, cuando las palabras ya no pueden decir más. Mejor aún, la conversación entre Martín y sus tres hijos, sobre la madre muerta veinte años antes, culmina notablemente en dos monosílabos, en el silencio repentino y en un retroceso de cámara que deja a los cuatro personajes tensos y conmovidos alrededor de una mesa. Y la despedida de Martín y su amante, que será su última escena conjunta aunque ellos no lo saben, es subrayada poéticamente por un plano móvil, desde el taxi que se aleja, encuadrando cada vez más lejana y pequeña a la mujer que ha quedado en la vereda agitando su mano. En todo ello hay algo más que técnica. Hay una actitud emocional del director hacia el drama y una peculiar combinación de honestidad y habilidad para transmitirlo. Cuando el film fue preestrenado en una función especial para Cine Club Núcleo, una sala llena prorrumpió en un aplauso unánime y prolongado.

Héctor Alterio es el mejor actor argentino del año, y si después de **La Patagonia Rebelde** y de **La tregua** no consigue todos los premios y distinciones que anden cerca, se escucharán demasiadas protestas. La suya es una creación de rara fuerza interior, progresada desde la naturalidad inicial hasta el trance patético de las dos últimas secuencias, pero siempre con la sobriedad que no suelen tener en cine los actores teatrales. La misma intensidad y la misma contención caracterizan a Ana María Picchio como Laura, con una ternura sentida, sugerida, nunca derramada. Ambos son los puntos mayores de un elenco notable, en el que también se destacan Marilina Ross como hija, Antonio Gasalla, Walter Vidarte y Carlos Carella como variados oficinistas, Cipe Lincovsky como madre de Laura. Un film de esta calidad dramática, que cuenta un conflicto cierto y que sabe recorrerlo desde el humor a la tragedia, requería y obtuvo un elenco a su nivel. Para Sergio Renán, como director, como libretista y como ocasional intérprete, **La tregua** es un triunfo personal y no sólo un debut.

Panorama, 6 de agosto 1974.

Con su madre y Eva.



En editorial Abril, 1975.

Cazadores de erratas

En septiembre de 1975 salió a la venta en Buenos Aires la primera edición del libro de H.A.T. *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*, que enseguida pasó a ser el principal referente en castellano sobre el tema. El 8 de noviembre de ese mismo año el crítico uruguayo Jorge Abbondanza publicó una elogiosa nota sobre el libro en *El País* de Montevideo. El día anterior, en carta personal a H.A.T., Abbondanza le indicó "algunas curiosidades y erratas que encontré a lo largo del libro: por lo menos le demuestran que lo leí con atención". H.A.T. respondió el 16 de noviembre con el siguiente texto, que incluye una "autocrítica" y que importa no sólo por testimoniar su humor ante la errata propia, sino también porque detalla el arduo proceso de elaboración del texto, cuya primera versión había sido terminada en 1970[1]. También sintetiza las varias dificultades que suponía y supone publicar libros de cine en este lado del mundo.

• • •

Domingo 16 nov. 1975
Caro Jorge:

Su nota de El País, noviembre 8, me puso muy contento; su carta de noviembre 7 me puso muy furioso. Las reacciones fueron en ese orden.

La nota es lo mejor que se ha escrito sobre el tema y revela no sólo a un lector atento sino también enterado del fenómeno cinematográfico y familiarizado con las tareas y manías del autor. Se la agradezco como actitud personal suya. Y en segundo lugar la agradezco por la posible promoción que signifique para el libro. Me he interesado por los problemas de la distribución y llegué a introducirme en algunos laberintos kafkianos:

a. La distribución en el Uruguay parece estar a cargo de Latino Americana de Libros, or something, pero no sé dónde queda ello. Sugiero preguntar en Barreiro & Ramos o en Alfa. Me dicen que ya marchó para allí, pero tengo motivos para desconfiar de la eficacia administrativa de Corregidor.
b. Todos los problemas de la exportación son complicados, porque el Estado argentino no hace favores a la industria del libro. Ya la aduana y el Banco Central obligan a trámites complicados. Peor aún, el Correo impide que sal-

[1] Eso explica que en el verano de 1970 la revista *Cine & medios* publicara un extracto del libro a manera de anticipo, cinco años antes de su publicación efectiva.

gan libros en paquetes individuales, por presunción de exportación y de manejo de divisas; hay que mandarlos dedicados para que sean ejemplares sin valor. Y el franqueo es desmesurado, además. Resultado provisorio: no creo que se hayan despachado ejemplares a Emir Rodríguez Monegal, a la Academia, al American Film Institute, a J. C. Álvarez, todos los cuales integraban la lista que pasé a Corregidor en el primerísimo día de la edición.

c. Por otro lado, no me puedo ocupar de los envíos sino con libros de mi reducida cuota. Con un libro tan caro ($ 75.000 aquí) me hago un agujero. Así que dejé a Corregidor que atendiera tales problemas de RR.PP. y de negocios. Aproveché viajeros a México y España, empero.

Las observaciones sobre errores de información o contradicciones en el texto deben ser ubicadas con un dato histórico interno. El libro fue escrito en 1970, antes del otro sobre censura, y fue actualizado después, en dos oportunidades. Eso tiene que ver con mi peregrinaje por tres editoriales y explica alguna desazón ocasional: hubo un momento en que estuve dispuesto a eliminarle fichas técnicas para poder editarlo de una vez. De esa crisis quedó una tachadura grande: eliminé casi toda ubicación de corto metraje y documentales, trabajo ya hecho pero imperfecto. Es fácil ver en el libro las consecuencias de tal bache. Pero la alternativa era no editar o hacer un ladrillo aún mayor. Cuando trabajé en el libro *Censura* junté más y mejor información que la de 1970 (en 1972 tenía más libros y revistas) y trabajé con mayor orden. En perspectiva le digo hoy que donde se opongan dos textos míos, prefiero el de Censura, por el sencillo motivo de que fue un trabajo más prolijo, facilitado por su índole: agotar los datos sobre cada film y concentrarlos en hojitas separadas. En el libro sobre Oscars, demasiada información fue tomada al voleo, sin adecuado chequeo. Desbordado por tanto material, no me puse a examinar las contradicciones internas (los millones de espectadores semanales, por ejemplo) ni a apuntar todas las fuentes de información. Peor aún: como tuve que copiar mucho dato de reparto y anexos, quise ganar tiempo supliendo a memoria la fajina de levantarme de la silla y traer aquella otra revista. Y la memoria es frágil.

Ahora me puse a pensar cómo pude poner Joan Fontaine en lugar de Ingrid Bergman en la página 228. Conscientemente no podía equivocarme, y el dato está bien, vea Ud., en la página 215. Pero veo que en algún lugar oscuro de mi inconsciente se me mezclan las dos actrices, por cierto parecido físico, por cierta afinidad en algunos de sus personajes, por haber sido estrellas en épocas cercanas (1940-45), por haber compartido ciertos galanes o directores (Cary Grant, Charles Boyer, Alfred Hitchcock). En el mismo paquete subconsciente debe andar Dorothy McGuire, pero ella no lo sabe y será mejor que Ud. no se lo diga.

Las deficiencias debieron ser subsanadas en la corrección de pruebas, de la que sólo podemos culparnos Aníbal Passione y yo (Passione es segundo jefe de corrección en Abril y además es amigo mío). Por las cosas que no vimos, ya estamos furiosos con nosotros mismos, no con Ud. que las vio. Por las que vimos, le digo cosas. En la revisión de los originales dediqué tiempo preferencial a los nombres de la Lista Negra (página 191 y siguientes) con la idea de que un nombre falso me pondría en un lío o en un pleito. Fue tiempo preferencial que (ahora se ve) robé a otras páginas. En Lista Negra no había querido poner Fritz Lang, porque era una inferencia mía, sin bastante documentación, a pesar de haber leído todo lo que se publicó al respecto.

Y hete aquí que cuando estábamos ya en la Etapa Corrección Pruebas recibo una revista donde Lang admite que había estado en la Lista Negra (ver *Focus on Film*, n.° 20, página 50), aunque sólo por algunos meses. En página 199 verá Ud. cómo subsané la omisión. Otro caso fue advertir que en "Almanaque 1969" había omisión sobre el descenso del hombre en la Luna, nada menos. Lo agregué al final de línea (ver página 336) aunque debía estar razonablemente a mediados del párrafo. En general, le diría que hemos subsanado muchas cosas en Corrección y, sin embargo, sabíamos que algunas se escaparían. Cuando se maneja un océano de nombres propios, era inevitable salpicarse con alguno. Entre las que Ud. no me dice:

- página 48 – **The Letter** – Errata en Larrabeiti y al final en Marshall.
- página 141 – "**Aventuras en Birmania** suscitó resistencias del grupo inglés". Debe decir del "público" inglés. La palabra "grupo" estaba cerca en la frase.

Por otros lados vi paréntesis y comillas que se abren y no se cierran, acentos de más y de menos, etc. Sobre el tema segundas versiones se puede hacer mucho más de lo hecho. Pero no veo la chance de una reedición, a menos que sea española, y ésta sería con retoques de títulos castellanos en abundancia. Sobre el éxito del libro soy el primer escéptico. Se trata de un objeto caro, en un momento de crisis feroz. Me daría por contento con que Corregidor venda los 3.000 ejemplares que declara. Y aunque he recibido complacencias verbales, de gente que ha visto el libro en la vidriera, son escasas hasta hoy las notas críticas.

Me alegra su inscripción entre propietarios argentinos de inmuebles, también llamados terratenientes. Esto oficiará para un contacto más frecuente. Ya lo veré venir, no sólo a ver teatro sino a pagar las expensas bimestrales de gastos, la contribución inmobiliaria al Municipio, la cuota de Obras Sanitarias. Y a visitarme, desde luego: estaremos a cinco cuadras.

Gracias y un abrazo provisorio,
H.A.T.

•••

Herratas y otros Orrores en Cine Sonoro Americano

Autocrítica de nov. 1975 para J. A.

J.A.: En la página 30 dice que en 1926 iban 100 millones de personas por semana al cine; sin embargo, en la 34 señala que ese público creció "de 57 millones semanales en 1927 a 110 millones en 1929". No obstante lo cual, en la página 57 dice: "Cuando el cine sonoro fue aceptado, 90 millones de espectadores semanales iban al cine durante 1930".

H.A.T.: página 30, 34, 57. Estadísticas. Las cifras correctas, según estadísticas de la Motion Pictures Producers and Distributors of America, citadas en varias ediciones del *Motion Picture Almanac*: 1926, 50 millones de espectadores semanales en América; 1927, 57 millones; 1929, 95 millones.; 1930, 110 millones. Tomé parte de esto en alguna de las menciones, pero otras fueron hechas, evidentemente, con datos de otras fuentes. Y a esta altura no sé cuáles. Visto lo cual, Ud. tiene razón.

J.A.: En la página 36 dice Joseph (y no Josef) von Sternberg.
H.A.T.: Joseph o Josef – Le puedo mostrar tres libros con Josef y tres con Joseph, pero no llegamos muy lejos. Lo que está mal es juntar versiones distintas en un solo libro.

J.A.: En la página 73, "Todo Hollywood se rió de Goldwyn (hacia 1935) que había insistido en pagar 50.000 dólares por un caballo muerto" (la pieza *The Children's Hour*). Y en la página 84, hablando de **Gone With the Wind**, se menciona "la cifra entonces record de 50.000 dólares que Selznick pagó por los derechos".
H.A.T.: 50.000 dólares. Acabo de verificar que esa fue la cifra pagada por Goldwyn para *The Children's Hour* y también la cifra pagada por Selznick para **GWTW**. Dicho ello, subsiste un error: calificar a la segunda como cifra record. Tiene razón.

J.A.: En la página 79 se señala que "abdicó el rey Eduardo VIII de Inglaterra (luego conocido como Príncipe de Gales)". Debió decir Duque de Windsor.
H.A.T.: Duque de Windsor. Tiene razón.

J.A.: En la página 89, bajo el subtítulo *Mujeres*, habla de **The Women** y menciona a la autora Clare Booth (es Boothe).
H.A.T.: Boothe. Tiene razón.

J.A.: En la página 97 habla de la resistencia de G. B. Shaw a permitir adaptaciones al cine de sus piezas. Dice: "Con el tiempo terminó por acceder, pero en Inglaterra (**Pigmalión**, 1938)". Sin embargo en *Censura y otras presiones sobre el cine* (página 61) Ud. mismo menciona dos versiones previas de esa obra, autorizadas por Shaw (una alemana, 1935; otra holandesa, 1937).
H.A.T.: G. B. Shaw. Tiene razón.

J.A.: En la página 158, ficha de **The Chocolate Soldier**, dice: pieza de Ferenc Molnar (¿no es de Shaw?)
H.A.T.: Chocolate Soldier. Aquí tengo razón yo. La opereta de Oscar Strauss se basa en la pieza de Shaw. La MGM, que había obtenido los derechos cinematográficos para música y canciones, no los obtuvo para la pieza de GBS, y la sustituyó por *The Guardsman*, pieza de Ferenc Molnar, sobre un marido que se disfraza para verificar la fidelidad de su esposa. El caso está claro en varios sitios y especialmente en una larga nota sobre Nelson Eddy que se publicó en *Films in Review* (febrero 1974, página 95 y página 101).

J.A.: En la página 159, ficha de **The Little Foxes** junta a Teresa Wright y Patricia Collinge en Teresa Collinge.
H.A.T.: Teresa Collinge. Tiene razón. Errata humanum est.

J.A.: En la página 208, sobre **El salvaje**: "…pero sus violencias son pálidas frente a la realidad de los hippies…". No toda la realidad de los hippies –famosos pacifistas- es violenta, y no todos concurrieron a lo de Sharon Tate.

H.A.T.: Hippies. Tiene razón, porque la frase no es feliz. Pero habla de la violencia de hippies y asaltantes, lo que creo que subsana malentendidos al lector.

J.A.: En la página 214, lista de Directores Veteranos, entre títulos de George Stevens del período, ¿no merecía una referencia **Algo por qué vivir**?
H.A.T.: Stevens. Tiene razón.

J.A.: En la página 224, ficha de **Fiesta** dice Cyd Charysse (no Charisse).
H.A.T.: Charisse. Tiene razón.

J.A.: En la página 224, ficha de **Forever Amber**, dice Richard Grene (no Greene).
H.A.T.: Greene. Tiene razón.

J.A.: Página 228, ficha de **Joan of Arc** dice Joan Fontaine en lugar de Ingrid Bergman.
H.A.T.: Fontaine por Bergman. Tiene razón.

J.A.: Página 231, en candidatura de Celeste Holm dice **Come the Stable** en lugar de **Come to the Stable**.
H.A.T.: Come to the Stable. Tiene razón.

J.A.: Página 233, ficha de **On the Town**, dice Betsy (no Betty) Garrett.
H.A.T.: Betty Garrett. Tiene razón.

J.A.: Página 234, lista de Oscars 1950, falta George Sanders por **All About Eve**.
H.A.T.: Sanders. Tiene razón y tengo el pelo erizado, más bien Afro-look. Supongo que se cayó una línea de plomo, pero eso no me hace más feliz.

J.A.: Página 242, ficha de **Rashomon**, pudo agregar que el tema volvió a filmarse en 1964 (**Cuatro confesiones**, dir. Martin Ritt, como figura en página 390).
H.A.T.: Rashomon. Tiene razón. Pude. Si hubiera o hubiese una reedición, y no lo creo, podré agregar como veinte casos más de primeras, segundas y terceras versiones.

J.A.: Página 248, ficha de **Summer Holiday** dice Marylin (no Marilyn) Maxwell.
H.A.T.: Marilyn. Tiene razón.

J.A.: Página 252, hablando de quienes vieron la competencia de la TV como un fenómeno pasajero, dice "Esa desconfianza…". ¿No debió decir "Esa confianza"?
H.A.T.: Desconfianza por confianza. Tiene razón. Esta la había visto ya cuando abrí por primera vez el libro impreso.

J.A.: Página 293, ficha de **Gervaise**, dice sobre *L'Asomnoir* (en lugar de *L'Asommoir*).
H.A.T.: *Asommoir*. Tiene razón.

J.A.: Página 295, candidatura de Diana (y no Diane) Varsi.
H.A.T.: Diane o Diana. Tiene razón.

J.A.: Página 301, ficha de **The Inn of Sixth Happiness**, no figura Curt Jurgens en el elenco, y sin embargo está Athene Seyler.
H.A.T.: Jurgens. Vuelvo al Afro-look.

J.A.: Página 319, hablando de **Bonnie & Clyde** dice "la época de los twenties entró nuevamente…". Eran en verdad los "Therties".
H.A.T.: Twenties o Thirties. Tiene razón, pero su carta dice "Therties".

J.A.: Página 342, ficha de **Tunes of Glory** dice Ray (y no Kay) Walsh.
H.A.T.: Kay Walsh. Tiene razón.

J.A.: Página 344 dice **La balada de un soldado**; sin embargo en página 312 figuraba como **La balada del soldado**.
H.A.T.: Balada. Tiene razón. Para lo que le sirva, en Argentina se dio como **La balada del soldado**.

J.A.: Página 349, ficha de **Lawrence de Arabia** dice Omar Shariff (en lugar de Sharif)
H.A.T.: Sharif. Tiene razón.

J.A.: Página 359, ficha de **Sallah**, dice Gila Almogor (es Almagor).
H.A.T.: Almogor. Puede que tenga razón. Pero en mis registros dice Almogor (*The Monthly Film Bulletin*, agosto 1967, página 127).

J.A.: Página 363, ficha de **The Greatest Story**…., dice Carrol (no Carroll) Baker.
H.A.T.: Carroll Baker. Tiene razón.

J.A.: Página 373, lista de Oscars 1968, dice Cliff Robertson por **Charley** en lugar de **Charly**.
H.A.T.: Charly. Tiene razón.

J.A.: Página 383, ficha de **Indagine sull'un cittadino**… (¿no es **Indagine su un cittadino**…?). Se repite en página 388.
H.A.T.: Indagine. Tiene razón.

J.A.: Página 384, ficha de **MASH**, dice Elliot (no Elliott) Gould.
H.A.T.: Elliott Gould. Tiene razón.

J.A.: Página 393, dice dos veces "maffia" en lugar de "Mafia" y más abajo agrega que el éxito de **El Padrino** permitió a Coppola lanzar "como director a su amigo George Lucas", pero sin embargo antes, en 1970, ya había dirigido **THX 1138**.

H.A.T.: Maffia. Esta es discutible. En italiano va bien con ff. En español no figura en mi diccionario (Vox, Barcelona, supervisado por Menéndez Pidal). Coppola. Frase infeliz. Lo que hizo Coppola por Lucas no fue obtenerle su debut como director sino la posibilidad de hacer **American Graffiti**, idea antes rechazada por otros; el film emergió con el mismo Coppola como co-productor.

J.A.: Página 399, ficha de **The Candidate**, en elenco no figura Melvyn Douglas.
H.A.T.: Melvyn Douglas. ¿Y no le gusta, a esta altura, mi Afro-look?

J.A.: Página 408, ficha de **The Getaway**, escribe Ali MacGraw (correcto). Sin embargo antes ella figuró como Ali McGraw (página 231, por ejemplo).
H.A.T.: Ali McGraw. He visto este apellido como MacGraw y como McGraw, en revistas distintas.

J.A.: Página 409, ficha de **The Long Goodbye**, dice Elliot (no Elliott) Gould.
H.A.T.: Elliott Gould. OK, OK.

Postcriptum: H.A.T. archivó las observaciones de Abbondanza y las incorporó a la segunda edición del libro, publicada en 1985.

Barcelona

(1976-1984)

Con su madre y Eva.

Durante su exilio español, que se prolongó desde mediados de 1976 hasta comienzos de 1984, H.A.T. no logró desempeñarse profesionalmente en el mismo nivel que lo había hecho en Buenos Aires y Montevideo. Mientras su esposa Eva consiguió trabajo casi de inmediato como secretaria, H.A.T. trajinó redacciones y editoriales con escaso éxito, aunque logró ubicar colaboraciones sueltas en algunos medios, incluyendo el semanario ***Cambio 16***, el diario ***El País*** de Madrid, las revistas especializadas ***Cinema 2002***, y ***Dirigido por...*** y la revista erótica ***Penthouse***. También envió colaboraciones más o menos frecuentes a publicaciones de Montevideo, como ***Cinemateca Revista***, el diario ***El País*** y, sobre el final de su exilio, el semanario ***Jaque.*** Además colaboró ocasionalmente con fichas técnicas y filmografías para publicaciones de Cinemateca Española y con reseñas para catálogos de festivales y muestras.

H.A.T. atribuía su relativa marginación profesional al estado de pobreza cultural en que España se encontraba tras demasiados años de franquismo y a la crisis económica que el país comenzó a vivir desde el final de la década del '70. Pero también pudo deberse en parte a la baja tolerancia de los críticos españoles hacia un extraño que en toda ocasión posible les reprochaba, de manera pública o privada, errores, insuficiencias y omisiones. La guerra personal de H.A.T. contra el ***status quo*** de la crítica española comenzó manifestándose en algunas observaciones pintorescas que lo irritaban (como el nombre de la revista ***Dirigido por...***, una forma imperdonable de suscribir a la Teoría del Autor), se incrementó con la descalificación sistemática de ciertas obras españolas de referencia (como la Enciclopedia Ilustrada del Cine de Editorial Labor, tres tomos) y culminó en una batalla campal desatada en el artículo ***Algo sobre Chaplin y algo sobre España*** (donde debía escribir sobre el film **Una mujer de París** y terminó denunciando la ineptitud de una mayor parte de sus colegas españoles)[1]. En todos los casos tenía razón, desde luego, pero seguramente no era la mejor estrategia para sobrevivir en un contexto que le era ajeno.

En abril de 1982 escribió a una pareja de conocidos que lo habían consultado por las posibilidades laborales que ofrecía el periodismo español: "Uds. pueden creer, -como yo lo creí en 1976- que el terreno era propicio para comenzar a hacer buena crítica cinematográfica en un país tapado de ignorancia, displicencia, escasa lectura y 40 años de franquismo oscurantista y cine doblado. Pero no. En 1977 di por probado, y aquí confirmo en 1982, que los diarios españoles y las revistas españolas son cotos cerrados en los que no se entra; en derredor hay murallas, puentes leva-

[1] Este artículo le fue encargado por ***Dirigido por...*** pero luego no se lo publicaron. H.A.T. lo incluyó después en su libro ***El cine: Gente, películas hechos***.

dizos y almenas reforzadas. Es cierto que he publicado notas ocasionales en una docena de revistas y en ***El País*** de Madrid. Me han sido retaceadas, postergadas, mal pagadas, al punto que, a la fecha, no doy un paso por escribir algo propio para revista alguna. (…) Creí tener un vasto currículum con muchos años de periodismo y cinco libros propios. Pero a España no le importa. Entonces el mundo, la posteridad y Uds. pensarán que ése es mi fracaso personal y que no debo generalizar. Pero no se hagan ilusiones. Es el fracaso de Juan Carlos Frugone (ex Clarín) y de Agustín Mahieu (ex Opinión), ambos en Madrid, ambos corriendo tras liebres diversas, con experiencias harto parecidas a las mías. Es el fracaso de Carlos María Gutiérrez, probablemente el mejor periodista uruguayo de los últimos 30 años, que no pudo hincar diente en Madrid y ahora se va a Caracas. Así que con España, nada. Prueben en México".

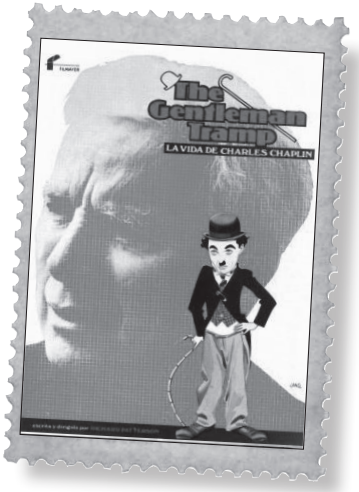
En ningún momento se quedó quieto, sin embargo. Su trabajo más regular durante el período fueron las traducciones del inglés, en muchos casos de libros no cinematográficos y encargadas por el historiador catalán Joaquim Romaguera i Ramió, empleado de la editorial Gustavo Gili en Barcelona. Romaguera fue uno de los pocos especialistas españoles que conocía la importancia de la obra previa de H.A.T. y se constituyó desde un principio en su principal amigo y promotor. Entre traducciones diversas, H.A.T. escribió y publicó además dos de sus mejores libros, ambos en 1977: ***Chaplin, todo sobre un mito*** y ***El libro de la censura cinematográfica***. Algo después planificó y compiló con Romaguera ***Textos y manifiestos del cine*** y ***Fuentes y documentos del cine***, dos volúmenes complementarios que reunieron, por primera vez en castellano, numerosos textos esenciales de críticos, teóricos, artistas y técnicos. También se hizo tiempo para escribir algunos prólogos (como el del ***Anuario del cine 1977*** de Marcos Celesia, Corregidor, Buenos Aires, 1978) y tuvo ocasión de traducir y mejorar las ediciones de algunos libros de cine importantes, como ***Las principales teorías cinematográficas*** por J. Dudley Andrew (G. Gili, 1977), ***Films que nunca veremos*** (Víctor Sagi / Ayma, 1978) y sobre todo ***Sergei M. Eisenstein – Una biografía***, por Marie Seton, cuyo original inglés H.A.T. llevó de editorial en editorial hasta que se lo aceptó el Fondo de Cultura Económica de México, que terminó publicándolo con demora en 1986.

H.A.T. reunió después en sus libros lo que consideraba más importante de su producción española. La siguiente es una selección de los varios textos que nunca fueron reproducidos desde su publicación original.

Algo más sobre un mito

QUIEN SE ACERQUE a ver **La vida privada de Charles Chaplin** (*The Gentleman Tramp*, EUA-1975) y examine los carteles en inglés, podrá comprobar un dato de apariencia insignificante que, sin embargo, es muy revelador. La película está producida por The Roy Export Company Establishment, y esa es la empresa de la que Chaplin era propietario y que tenía, y tiene en exclusividad el manejo de sus películas posteriores a 1918. Solamente la Roy Export Co. puede manejar los últimos sesenta años de cine chaplinesco, a partir de **Vida de perro** (*A Dog's Life*, 1918) que fue su primer título para la First National. Todo lo que él hizo para esta empresa, y después toda su producción mayor para United Artists, desde 1923, quedó como propiedad legal de su creador, lo que fue un hecho singular en la historia del cine. El beneficio comercial de esa larga obra, renacida en numerosas reposiciones, explica a través de las décadas la independencia con que Chaplin se comportó en su vida y en su creación.

MOMENTOS ESENCIALES. El dato sobre la propiedad legal ilumina también los curiosos rincones de esta **Vida privada**, que vista de lejos parecería ser sólo una recopilación de algunos fragmentos clásicos. Hay que verla desde cerca para advertir sus detalles insólitos. Están, desde luego, ciertos momentos esenciales: la danza de los panecillos de **La quimera del oro** (*The Gold Rush*, 1925), el final patético de **Luces de la ciudad** (*City Lights*, 1931), una escena cómica en la fábrica de **Tiempos modernos** (*Modern Times*, 1936), el ballet con el globo terráqueo en **El gran dictador** (*The Great Dictator*, 1940), entre otros. Todos ellos relucen por la nitidez de las copias, extraídas visiblemente de los negativos originales, sin el desgaste de años con que ese material suele ser visto, y hasta con alguna imagen fugaz que quizá no haya figurado antes en sus respectivas copias comerciales.



Pero junto a lo famoso hay otras riquezas, que se extienden al hábil montaje de fotografías y fragmentos documentales con ciertos momentos de los films de Chaplin. La niñez en el Londres humilde, hacia el fin del siglo, es comparada de inmediato con un fragmento de **El pibe** (*The Kid*, 1921). Las escenas en que el Chaplin real es humillado por la policía neoyorquina que le toma las impresiones digitales durante el proceso por reconocimiento de paternidad que le entabló Joan Barry en 1943, o las otras humillaciones durante las campañas anticomunistas de 1947 aparecen confrontadas con los planos altivos e irónicos de **Monsieur Verdoux** (1946) y de **Un rey en Nueva York** (*A King in New York*, 1956), que definen al hombre más que al artista. Y hay que agregar todavía la final habilidad de las imágenes en colores, rodadas por Néstor Almendros en Vévey (Suiza). Allí aparece el anciano Chaplin

paseando con su esposa Oona por vastos jardines, hasta que ambos se alejan de espaldas a la cámara, en un final genuinamente chaplinesco.

Richard Patterson escribió y montó esta **Vida privada** en 1975, cuando Chaplin tenía ochenta y seis años, y su versión es inevitablemente "oficial". Alega con fuerza y veracidad el singular talento del creador –comentarios dichos por Walter Matthau–, transcribe apuntes de su ***Autobiografía*** de 1964 para documentar infancia y opiniones –textos leídos por Laurence Olivier–, subraya las dos menciones especiales de la academia de Hollywood en 1927 y 1971 –pronunciadas por Jack Lemmon– y coordina, en definitiva, un retrato único de un artista único, con imagen y palabra, con síntesis y abundancia, como sólo el cine puede hacerlo.

A un documento semejante no cabe pedir, desde luego, que sea imparcial y objetivo, que reconozca la existencia de otro cine cómico en Hollywood o que recoja las objeciones estéticas y políticas que Chaplin provocó, con o sin fundamento, en su vida y en su obra.

Cambio 16, Madrid, 14 de mayo 1978.

El incierto futuro

A COMIENZOS DE 1980, cuando el tema obligado era pronosticar o adivinar cómo será el cine "de los ochentas", la revista americana ***Film Comment*** (edición de enero-febrero) tuvo la astuta idea de examinar ante todo el cine "de los setentas". Y eso permitió saber que los pronósticos de 1970, como otros anteriores, sólo se cumplieron en una parte, entre otros motivos porque descansaban en un diagnóstico de pocos síntomas. Muchos observadores tienden a pensar que la base única es lo que los creadores (mayormente los directores) han hecho en los años previos, y eso no permitió pronosticar los fracasos, tanto artísticos como comerciales, que luego se producirían:

- Michelangelo Antonioni pasó del brillante **Blow Up** (1966) al decaído **Zabriskie Point** (1970);
- Dennis Hopper, que pareció una revelación con **Busco mi destino** (*Easy Rider*, 1969), se equivocó con **The Last Movie** (1971), una original producción que fue retirada, recompuesta y que aún hoy está prácticamente inédita;
- David Lean pareció un triunfador con **Dr. Zhivago** (1965), pero pocos elogiaron su **Hija de Ryan** (*Ryan's Daughter*, 1970);
- Paul Mazursky fue aclamado por **Bob & Carol & Ted & Alice** (1969) pero no por **Alex in Wonderland** (1970);
- Mike Nichols pareció fijar una nueva época con **El graduado** (*The Graduate*, 1967), pero descendió después a **Trampa 22** (*Catch 22*, 1970).

Los ejemplos podrían multiplicarse y también enriquecerse con el fenómeno inverso, porque también aparecen revelaciones inesperadas, como la de Robert Altman con **M*A*S*H** (1970). Y la simple explicación de los errores de cálculo es no sólo que un creador pueda equivocarse en tema o en plan, sino que el cine es un fenómeno harto complejo, donde importan los colaboradores, las circunstancias de la industria, el cambiante gusto público, la situación política o social.

Un factor señalado en ***Film Comment*** es que Hollywood no supo reconocer durante 1969-1972 las posibilidades del cine hecho o financiado por la televisión. Ese es un producto cada día más abundante y que hoy resulta decisivo. Al comienzo de la crisis entre cine y TV, hacia 1952, Hollywood se propuso hacer lo que la TV no podía dar, y de allí salieron el frustrado cine en relieve, el Cinerama, el CinemaScope, el súper-espectáculo. De la situación competitiva se pasó a la colaboración, porque la TV formaba gente a la que después Hollywood pagaba mejor, y porque el mismo Hollywood vendía su material viejo, que la TV devoraba con varias bocas y enorme apetito. La aceptación pública llevó a que la TV fuera poderosa, invirtiera grandes capitales, conquistara el color y produjera su propio material (a menudo de acuerdo con Hollywood). Su única limitación ha sido la de moderarse en temas eróticos y en audacias sociales, porque se supone que la TV entra sin advertencia en el hogar, pero aun así fue en la televisión que se hicieron **Raíces** (*Roots*, 1977) y **Holocausto** (*Holocaust*, 1978), dos series que aludían a distintas formas del racismo.

Junto a su fuerza actual como productora, la otra apreciable ventaja de la TV es poder filmar largas historias, repartiéndolas en seis o más entregas. Lo que la TV pudo hacer con ***Anna Karenina*** (Tolstoy), con ***Orgullo y prejuicio*** (Jane Austen), con ***Fortunata y Jacinta*** (Pérez Galdós) es mucho más completo que una síntesis cinematográfica de 90 ó 120 minutos, y se enriquece con la expectativa de episodios que siguen de un día al otro. Cuando se lee que en los proyectos futuros de TV figuran biografías de Marilyn Monroe, de John Wayne o de Sophia Loren, cabe pronosticar que, otros problemas aparte, el formato será el adecuado a esas abundantes carreras artísticas. Y en cuanto a la fuerza de los capitales, cabe recordar que la televisión sueca ha llegado a financiar a Ingmar Bergman y la italiana a muchos de sus directores, desde Fellini para abajo.

En 1980 Antonioni terminó con Monica Vitti una nueva versión de ***El águila de dos cabezas***, una pieza teatral de Jean Cocteau (1946, ya filmada en 1947). Usó directamente las cámaras de TV, controló el rodaje desde un panel de visores, sugirió desde allí todo movimiento de cámara (viendo la acción como no la hubiera visto en un rodaje cinematográfico ortodoxo) y usó las ciencias electrónicas para incorporar colores y matices a lo que la realidad le ofrecía[1]. Quedó entusiasmado, como le ocurriera mucho antes cuando descubrió las posibilidades expresivas del color en **El desierto rojo** (*Il deserto rosso*, 1964). Es improbable que Antonioni represente hoy el futuro del cine, y hasta asusta pensar que ya han transcurrido veinte años desde **La aventura**. Pero cuando Antonioni formula declaraciones sobre el aporte técnico de la TV al cine, no está señalando solamente una inversión en la corriente de influencia. Está diciendo que la TV,

[1] La película se conoció al año siguiente como **El misterio de Oberwald**.

tras haber provocado una revolución esencial en la industria cinematográfica, promete o amenaza con otra revolución en la estética.

Penthouse, Madrid, 25 de abril 1980.

Los directores de cine y todos los otros

CUANDO RICHARD KOSZARSKI emprendió la tremenda tarea de armar su libro ***Hollywood Directors***, se enfrentaba a una de las deficiencias más serias de la literatura cinematográfica. Como lo sabe mucho aficionado y casi todo crítico, los libros no son hechos por los creadores sino por los ensayistas, los historiadores, los filósofos, los teóricos, los arriesgados expedicionarios de la semiótica. Y entretanto, los creadores del cine sólo asoman ocasionalmente al periodismo, explicando alguna vez las dificultades del film anterior o las esperanzas del film siguiente. A veces tales notas periodísticas asoman al libro en alguna recopilación (como ha ocurrido con Eisenstein o con Godard), pero la penosa realidad es que en las revistas se quedan, desamparados por la historia, muchos y valiosos textos escritos por quienes hacen el cine mismo. Si alguien trata de recopilarlos, se encontrará en una telaraña, combatiendo por obtener derechos de demasiados autores y demasiadas revistas, que en algunos casos no existen ya.

Y eso es el milagro que obtuvo Koszarski. Recopiló en dos tomos un centenar de artículos escritos por directores del cine norteamericano, entre 1914 y 1975, que abarcan todo aspecto de la industria. Los arrancó a revistas sindicales, especializadas y poco accesibles, que sería difícil encontrar hoy en las mejores bibliotecas. Sus agradecimientos iniciales incluyen, razonablemente, a la Xerox Corporation of América, sin cuya técnica habría sido épica la sola copia de tanto material. Y les agregó, para el lector de hoy, un centenar de introducciones, a 28 líneas cada una, condensando presentación del autor y de las circunstancias de cada pronunciamiento. Esos textos adicionales son impecables como brújulas en un tremendo océano. Además son imparciales, porque Koszarski hace constar de pronto que la memoria de Michael Curtiz no coincide con los hechos de 1926 a los que Curtiz alude, o hace constar también que la desbordante especulación de Samuel Fuller sobre el arte cinematográfico tiene escasa relación con la obra misma de Fuller. Con similar independencia, Koszarski había ayudado a reconstruir poco antes (en la revista ***Film Comment***, mayo-junio 1975) el guión de **Walking Down Broadway** o **Hello Sister!** (1933), para establecer, más allá de la leyenda, lo que Erich von Stroheim hizo y no hizo en ese "film maldito" que le quitaron.

LUCES Y SOMBRAS. Lo que dicen los directores es material que de pronto explora algunos rincones de la erudición, informando:

a) sobre los pintores españoles (Velázquez, Goya, Murillo, El Greco) que Rouben Mamoulian tuvo presente al componer diversas secuencias de **Sangre y arena** (1941);

b) que Anthony Mann dirigió el incendio de Roma en **Quo Vadis** (porque "yo era el turno de la noche") cuando estaba, hacia 1950, en los comienzos de su carrera como director, aunque es Mervyn Le Roy quien figura oficialmente como director único;

c) que fue John Huston quien adaptó al cine **Los asesinos** (1946, sobre cuento de Hemingway), dato que establece el director Robert Siodmak, aunque el crédito oficial de la adaptación está a nombre de Anthony Veiller;

d) o que Edmund Goulding escribió su propio y avanzado texto sobre el debido uso del sonido en el cine, texto que parece más profético cuando se comprueba que fue publicado en julio de 1928, un mes antes del ya clásico pronunciamiento de Eisenstein, Aleksandrov y Pudovkin.

En el libro hay algunos textos que se concentran en un solo film, como lo hacen Robert Flaherty sobre **Moana** (1926), Woody S. Van Dyke sobre **La cena de los acusados** (1934), Nicholas Ray sobre **Rebelde sin causa** (1956), Andrew Marton sobre una celebrada secuencia de acción de **Ben Hur** (1959), Arthur Penn sobre **Bonnie and Clyde** (1967) y mucho más. En otros casos, los directores ilustran zonas más amplias, formulando apreciaciones sobre material y ritmo de la comedia muda (por Mack Sennett), sobre los oprobios de la censura (por Fritz Lang), sobre la narración cinematográfica (por Alfred Hitchcock), sobre las adaptaciones de material ajeno (por Richard Brooks), sobre la producción independiente (por Frank Capra), sobre la financiación de esa independencia (por Terry Sanders) o sobre la danza en el cine (por Gene Kelly).

LA MORALEJA. Pero hay dos zonas mayores. La más divertida es el Capítulo de Quejas, formuladas contra los lugares comunes en el cine de 1920 (por Maurice Tourneur) o de 1934 (por King Vidor) o contra el poder excesivo de los productores (por Lewis Milestone). Culmina en un audaz texto de Orson Welles, quien castiga a todo Hollywood, a Bette Davis y Ann Sheridan en particular, a los agentes o representantes que cobran su diez por ciento por hacer poco y finalmente a los productores ("En Inglaterra, un productor es un hombre que pone una pieza teatral en escena; en Broadway es el hombre que financia una pieza teatral; en Hollywood es el hombre que interfiere en la película").

La otra zona se integra con pronunciamientos constructivos, donde diversos directores recomiendan comprender y estimar la tarea de sus colaboradores. Eso está especialmente claro en los artículos sobre la función coordinadora del director (por John Cromwell, por George Seaton, por George Cukor) y también en la armonía que debe procurarse con los intérpretes (por Herbert Brenon), con los escenógrafos (por William Cameron Menzies), con los fotógrafos (por Rouben Mamoulian, por John Huston) y especialmente con los escritores (por Allan Dwan, por William Dieterle, por Albert Lewin). El mejor párrafo es de Elia Kazan: "No puede haber una buena película sin un buen guión. No puede haber un buen guión sin un escritor de primera categoría. Y un escritor de primera categoría no hará una obra valiosa a menos que sienta que la película es SUYA". Allí Kazan celebra su colaboración con Budd Schulberg (de lo cual surgieron **Nido de ratas** y **Un rostro en la muche-**

dumbre), pero invoca además al mejor teatro norteamericano (a O'Neill, a Robert Sherwood, a S.N. Behrman, a Odets) para subrayar que una obra comienza siempre por un autor y no por un estilo.

Indirectamente, las quejas y las colaboraciones suponen una demolición de las volátiles teorías del Cine de Autor, que han introducido más confusión que luz en la moderna crítica cinematográfica. A nadie se le ocurriría negar el sello personal de Eisenstein, Stroheim, Bergman o Fellini; para eso no hacen falta teorías especiales. Quien estudie en serio el cine debe saber que el de Hollywood ha sido siempre un arte colectivo, inserto en la industria, construido por especialistas muy variados. Lo explica notablemente William Wyler, en un artículo titulado "No Magic Wand" (es decir: Nada de Varitas Mágicas) cuando describe cómo fue necesario moldear **Lo mejor de nuestra vida** (1946) para que el asunto representara honestamente a los problemas de la postguerra en Estados Unidos y para que la interpretación, la fotografía y el montaje armonizaran sentido, convicción e intensidad. Leer ese artículo es entender los términos precisos en que un director de cine (o a menudo un productor) es un Autor. En la novela, la pintura o la música, el escritor, el pintor y el compositor son autores reconocidamente únicos. En el cine, el director es el capitán de un batallón pero no es todo el batallón; llega a la victoria y pide el reconocimiento a quienes lo hicieron posible. El libro de Koszarski documenta esa verdad.

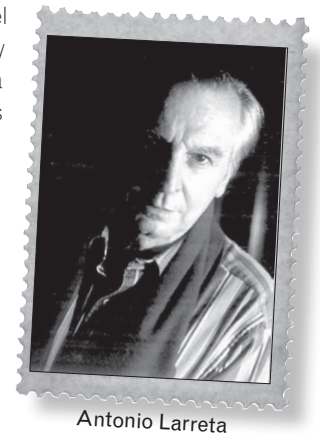
Cinemateca Revista, n.° 20, Montevideo, septiembre 1980.

Títulos citados
Asesinos, Los (*The Killers*, EUA-1946) dir. Robert Siodmak; **Bonnie & Clyde** (EUA-1967) dir. Arthur Penn; **Ben-Hur** (EUA-1959) dir. William Wyler; **Cena de los acusados, La** (*The Thin Man*, EUA-1934) dir. W. S. Van Dyke; **Hello, Sister!** (EUA-1933) dir. Alfred Werker y –sin figurar– Erich von Stroheim, Edmund Goulding y Raoud Walsh; **Lo mejor de nuestra vida** (*Best Years of Our Lives*, EUA-1946) dir. William Wyler; **Moana** (EUA-1926) dir. Robert Flaherty; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954) dir. Elia Kazan; **Quo Vadis** (EUA-1951) dir. Mervyn LeRoy; **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, EUA-1955) dir. Nicholas Ray; **Sangre y arena** (*Blood and Sand*, EUA-1941) dir. Rouben Mamoulian; **Un rostro en la muchedumbre** (*A Face in the Crowd*, EUA-1957) dir. E. Kazan.

Uruguayo que triunfa en España

A MEDIADOS DE OCTUBRE de 1980, cuando Antonio Larreta obtuvo en España el Premio Planeta de novela inédita, su fama local se multiplicó como nunca le había ocurrido a un uruguayo en este país. La única comparación accesible era la de Juan Carlos Onetti, cuya novela *Dejemos hablar al viento* fue lanzada unos meses antes por Editorial Bruguera, con un marco publicitario desacostumbrado. Pero a Onetti, pese a una larga trayectoria de escritor y a una reciente candidatura (frustrada) para el Premio Nobel de literatura, no le dieron ocho millones de pesetas por haber escrito algo. Y es sin embargo esa cifra, que supera actualmente los cien mil dólares, lo que Larreta recibirá como Premio Planeta 1980, en la teórica cuenta de un diez por ciento sobre derechos de autor.

Aun sin computar el dinero, que es mucho, un Premio Planeta es en España un acontecimiento excepcional, que puede poner de pie a un escritor por el resto de su vida. En parte ello se debe al marcado contraste entre tal remuneración y la penuria general del libro español, que Planeta quiere corregir con su inmenso lanzamiento de novelas dedicadas al nivel consagratorio del *best-seller*. Pero se debe también, y en mayor medida, al grado de controversia feroz que ha rodeado a cada uno de estos certámenes en los últimos años. En cada año se afirma, se discute, se niega y se vuelve a afirmar que el ganador había sido elegido de antemano y por encima del Jurado, que el editor José Manuel Lara (de Planeta) ha hecho arreglos previos al certamen, o que alguno de los finalistas derrotados participó de tales acuerdos y fue finalmente traicionado. Esta letra menuda de los concursos literarios repercute en docenas de cartas y acusaciones en la prensa local. Tuvo su máxima expresión en *Autobiografía de Federico Sánchez*, la novela de Jorge Semprún que obtuvo el Premio Planeta 1977, quizá porque la novela misma era explosiva y contenía cargos muy serios a los dirigentes comunistas españoles.


Antonio Larreta

Larreta se libró de todo escándalo parecido, en parte porque procedió con el máximo de discreción. Pocos meses antes había inscrito en el certamen su novela *Volavérunt*, firmándola con el extraño seudónimo David Balfour, que después describiría como arrancado de una novela de Robert Louis Stevenson. No dijo a nadie que se hubiera presentado al Premio Planeta, ni siquiera a su hermana, junto a quien vive en Madrid. Hasta el día mismo en que se otorgó el premio, los integrantes del Jurado y el propio José Manuel Lara ignoraban a quién podría corresponder aquel seudónimo, tejiéndose suposiciones que abarcaban a varios escritores españoles y a Mario Vargas Llosa. La revelación de que Balfour era Antonio Larreta, tan sorprendente para todo el medio literario español, despejó radicalmente toda especulación sobre arreglos laterales y pecaminosos. Y el dato de que *Volavérunt* era la primera novela de Larreta aumentó la sorpresa, porque equivalía a consagrar a un escritor hasta entonces desconocido.

El hecho cierto y penoso es que Larreta tenía hasta entonces una escasísima fama española. En los últimos ocho años escribió algunos guiones televisivos, tras haber creado para TV el personaje de Curro Jiménez, que Sancho Gracia interpretó en una prolongada serie (aunque no todos los capítulos tuvieron el mismo autor). Su nombre apareció en otros sitios secundarios, como co-autor de **Nosotros que fuimos tan felices** (1976) y de **La verdad sobre el caso Savolta** (1978), dos películas de Antonio Drove. Y en los últimos meses colaboró con Pilar Miró en el guión de otra película hasta ahora no estrenada, cuyo original título es **Gary Cooper que estás en los cielos** (1980). Nada de ello era una consagración, desde luego, pero era bastante más de lo que en España han conseguido otros uruguayos (o argentinos o chilenos) diversamente enfrentados a la realidad de que España no suele estimar ni remunerar el trabajo intelectual, tanto en el cine como en la televisión, en el teatro, en el periodismo o en el libro. Esa adversidad española no se debe en verdad a ningún prejuicio contra extranjeros, aunque este factor pueda incidir algu-

na vez. Se debe a cuarenta años de franquismo, al escaso prestigio de la lectura, a la recesión industrial que hoy afecta a muchas empresas españolas, incluyendo las editoriales más poderosas. Tras **El espíritu de la colmena** (1972), Víctor Erice no ha vuelto a dirigir cine. Nombres tan prestigiosos como los de Luis García Berlanga y Carlos Saura han debido volcarse a la comedia más popular (**La escopeta nacional**, 1978; **Mamá cumple cien años**, 1979) para seguir contando con el favor público. La talentosa Pilar Miró fue justamente elogiada por **La petición** (1976) pero debió esperar dos años para conseguir un productor, y después hizo **El crimen de Cuenca** (1980), que a su vez protagonizó un ruidoso caso de censura por haber contado un hecho histórico de la Guardia Civil española. Circunstancias parecidas afectan al teatro y al libro. En periodismo sigue la epidemia de las revistas pornográficas de lujo. En televisión, el nivel creativo es mediocre.

Hay que conocer esas circunstancias para entender las dificultades de los latinoamericanos y para comprender las presiones comerciales que arrinconan a sus escritores. Es seguro que a Larreta le preocupaba el haberse visto obligado a tareas que sabía secundarias. En algún reciente reportaje deslizó la confesión de que había llegado a una etapa de revaloración y de autocrítica, porque simplemente no estaba conforme consigo mismo. Su virtud ha sido siempre pensar solo. Cabe suponer que el Premio Planeta le ha sacado ahora de esa crisis, porque soluciona un problema económico y porque le permitirá elegir su obra futura.

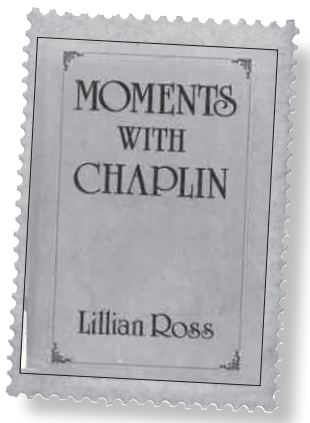
España no se ha enterado en cambio de su obra pasada, porque eso requiere la memoria uruguaya, que no suele ser escuchada aquí. Se integra con una sobresaliente actuación como crítico de cine y teatro, en estas mismas columnas de ***El País*** (desde 1948) y con una prolongada y brillante labor de director teatral, responsable de algunas de las mejores versiones de García Lorca, de Pirandello, de Lope de Vega, que haya conocido Montevideo entre 1954 y 1972, aproximadamente. Y a la abundante tarea de dirección hay que agregar aun su labor como intérprete, desde una singular adaptación de ***Los hermanos Karamazov*** hasta el Jimmy Porter de ***Recordando con ira*** y hasta el mismo ***Hamlet***. Ese enorme conjunto de antecedentes fue recordado por la reseña del uruguayo Lincoln Maiztegui en una reciente nota sobre Larreta (para ***El Periódico*** de Barcelona) pero no asomó ciertamente en las muchas y extensas notas que la prensa española dedicó ahora al Premio Planeta 1980. Para el interesado, que es reconocidamente modesto y no habla en exceso de su pasado, la carpeta de antecedentes es una historia alojada en algún rincón de su memoria, que resurge quizás cuando se plantea una crisis de vocación. Para el uruguayo residente en España es en cambio un recuerdo obligatorio, porque es la historia de un talento y ayuda a explicar el triunfo de hoy. Hasta el día del fallo en el concurso, Larreta era en España un escritor poco conocido, que estaba colaborando con Pilar Miró en un par de películas. A la semana siguiente, Larreta era reporteado por casi toda la prensa española y el semanario ***Cambio 16*** eligió astutamente a la misma Pilar Miró para realizarle una entrevista. Debe ser significativo que la portada de la revista no elija poner su nombre. Anuncia: “Pilar Miró entrevista al Planeta”.

El País, Montevideo, 17 de noviembre 1980.

La persona Chaplin según Lillian Ross

UN AÑO DESPUÉS de la muerte de Chaplin, la periodista norteamericana Lillian Ross publicó en ***The New Yorker*** un extenso artículo sobre el hombre más famoso del siglo. A esa altura la humanidad entera había dicho de Chaplin todo lo que se podía decir, que aparentemente fue mucho. En cientos o miles de libros y de artículos periodísticos, desde 1914 hasta 1978, se consideraron reiteradamente su humor y su sentido dramático, sus innovaciones para el cine y su retraso ante la técnica, la humildad miserable de su personaje y la riqueza de su creador, pero también su vida privada, sus amores, sus matrimonios, sus actitudes políticas, sus percances con la justicia. En los días siguientes al 25 de diciembre de 1977, todo ese material había sido reflotado, condensado, repetido, ampliado, deformado y manoseado en centenares de notas necrológicas, con lo que ya no quedaban novedades ni siquiera para el lector más joven y más debutante.

En un terreno tan invadido, Lillian Ross se refugió dentro de su parcela propia, donde no tenía mucho rival. Describió al Chaplin que ella había tratado personalmente y con quien había paseado y jugado al tennis. No se introdujo en terrenos que no vio (nada previo a 1948, por ejemplo) ni pretendió tampoco agregar interpretaciones y especulaciones. La escuela de Lillian Ross, que es también la de ***New Yorker***, practica sin sermones una máxima objetividad, huye de los postulados abstractos y de las frases con signo de interrogación, reduce al mínimo a la primera persona, elige los datos relevantes del tema y los arma hasta conseguir un todo orgánico. Esos principios periodísticos le han servido durante medio siglo para toda clase de temas y especialmente para la descripción de personalidades, como lo sabe quien se haya asomado a los admirables ***Profiles*** de la revista. Frente al tema de Chaplin, que estaba tan gastado, Lillian Ross resolvió simplemente recordar media docena de momentos de su amistad, pero eligiendo también aquí los datos relevantes, con la puntería de una periodista de nivel superior. En las décadas previas, ya había hecho memorables artículos con temas tan diversos como Ernest Hemingway, el diamante Winston o el controvertido proceso de reproducción para **Alma de valiente** (*The Red Badge of Courage*, 1950) por John Huston y la Metro. Eso fue después una parte de su libro ***Reporting***.



Al ***New Yorker*** no le asustan los artículos largos, porque sabe muy bien que su estilo de exposición fluida, con aire casual, requiere cierta respiración cómoda para esos textos. Y a nadie debe asombrarle que tales artículos se transformen ocasionalmente en libros, que son un privilegiado corolario para los periodistas mayores de Estados Unidos. Era así razonable que Lillian Ross publicara un libro titulado ***Moments with Chaplin*** (Dodd, Mead & Co, New York, 1980), facilitando la conservación de un texto que no quiere ser una biografía ni un ensayo ni un cuento. Está más cerca de ser un testimonio, o aun mejor un retrato, como se lo propone en la solapa. Como texto parece excepcionalmente breve para un libro, sobre todo si una de sus mitades se integra con fotografías de Chaplin, algunas de ellas muy recientes o inéditas.

Desde luego, el protagonista no cabe completo en 64 páginas, que dan por sabido todo el conjunto de su vida y de su obra. Pero en ese reducido envase caben ciertos primeros planos que enfocan distintos niveles de una personalidad.

ALGUNOS MOMENTOS

1) Hollywood, 1950 – Chaplin cocina ansiosamente una pierna de cordero, mientras su esposa debe alimentar a uno de sus hijos (seguramente a Josephine, nacida en marzo de 1949). "La comida fue siempre importante para Chaplin porque, como solía explicar, a menudo estuvo privado de ella cuando era niño". En la operación culinaria Chaplin pone su máxima concentración, moja reiteradamente la carne con su propia salsa, aprieta los labios, amenaza humorísticamente con la cuchara a sus otros dos hijos (presumiblemente Geraldine y Michael) para que no se acerquen a molestarle.

2) Hollywood, 1950 – Chaplin dedica el día a dirigir una pieza teatral de James Barrie, ***What Every Woman Knows***, en la pequeñísima sala del Circle, un conjunto de aficionados teatrales en la capital del cine. Con ese elenco está su hijo Sydney Chaplin (nacido en 1926). Durante cinco horas el padre empuja al hijo, a otros dos actores y a una actriz, exhortándoles a que la pieza fluya naturalmente, a que ellos no se excedan en gesticulaciones, a que la interpretación sea simple y directa. "No déis al público la impresión de que recién habéis leído el texto". Y después: "dadles la sensación de que están mirando la acción por el ojo de la cerradura". Al cabo de cinco horas, los actores están agotados y Chaplin sigue tan fresco como al comienzo. Antes de proponer un bocado y un café, obsequia a todos con un consejo: "buenas entradas y salidas de escena. Ahí está todo". Entre los directores y administradores del Circle está Jerry Epstein, quien después figuraría como asistente de Chaplin en sus tres últimas películas. Es él quien acota "No podríamos conseguir a Chaplin por ningún dinero. Pero a él le gusta bajar aquí a dirigir".

3) New York, 1952 – En septiembre, Chaplin y Oona llegan por tren, desde Hollywood y Chicago. En New York está por estrenarse **Candilejas**. En Chicago, ambos caminaron por la ciudad durante cuatro horas y Oona se queja de sus pies. Pero en Nueva Cork, otra vez Chaplin decide que debe caminar por la ciudad. Para él es una ***ceremonia***, con o sin Oona. A la mañana siguiente, Lillian Ross le acompaña. Después señaló que Chaplin sabía de memoria los detalles de una ciudad donde no vivía. Aquí trabajaba un florista que se llamaba Schilling y era un filósofo; en esta parte de la Quinta Avenida había antes un café con mesas en la acera; en este sitio había una sala que se llamaba Victoria; allá había un teatro. En el curso del paseo, el actor se deja invadir por la memoria afectiva y prefiere no pisar las calles 47 y 48 ("son calles tristes"). Va recordando su llegada a América con la troupe Karno, los comienzos difíciles, la soledad en medio de la multitud, el sitio donde antes se comía una docena de almejas por ochenta centavos o la cadena de cafeterías Child's donde con quince centavos se podía sustituir un almuerzo. Casi sin proponérselo, el mundo de 1910 a 1912 resurge allí. Incluye la moderada revelación de que fue un joven Willie Hammerstein quien inventó la técnica de los pasteles arrojadizos que Fred Karno incorporó a su troupe y que Mack Sennett popularizó en el cine mudo. En ese momento de 1952, reavivando recuerdos de cuarenta años antes, Chaplin ignoraba que ése era el comienzo de su último exilio y que no volvería a ver New York hasta 1972.

4) Suiza, 1953 – Lillian Ross acompaña a Chaplin y a sus dos hijas Geraldine y Josephine (9 y 4 años) al circo Knie, cuyos números incluyen a diez elefantes bailarines. Uno de ellos está ataviado con zapatos, sombrero y bastón, a la manera de Charlot. Inevitablemente Chaplin es reconocido, es empujado a la pista, da un trozo de pan al elefante imitador, este hace una reverencia, el público aplaude. Después Chaplin se reúne con los directores del espectáculo. Hablan del circo y de **El circo** (1928). También hablan del vaudeville, de la madre de Chaplin que era actriz, de la dulce Mabel Normand de las comedias Keystone.

En familia 1955

5) Suiza, 1962 – A los 73 años, Chaplin sigue siendo un entusiasta del tennis, con la raqueta en la mano izquierda, corriendo detrás de toda pelota, disgustándose si pierde un tiro, concentrándose sin pausa en el juego y llevando siempre el control del tanteador. Su vida doméstica en Suiza está llena de pequeñas anécdotas, de canciones y juegos con los hijos, de proyecciones de sus viejos films. En ese momento está escribiendo su ***Autobiografía*** y lee fragmentos a Lillian Ross. Sobre el origen de **El gran dictador** hace una repentina confesión: "La primera vez que vi a Hitler, con ese pequeño bigote, pensé que me estaba copiando, aprovechándose de mi éxito. Así era yo de egoísta".

6) Suiza, después – Todas las tarjetas de Navidad de Chaplin le muestran a él, solo o con su familia. La de 1964 muestra al matrimonio y a seis hijos. Los ocho están ensimismados en la lectura de ocho libros y no miran a la cámara. Todos los libros son ***Mi autobiografía*** de Chaplin, en inglés y en diversas ediciones extranjeras. La de 1977 muestra solo a Chaplin en la fecha del que sería su último cumpleaños (16 de abril de 1977). La tarjeta llegó a Lillian Ross en diciembre, un día antes de su muerte a los 88 años. Ella describe la pose: "Su mano derecha sostiene un bastón. Su mano izquierda está levantada –una parte del jersey azul se advierte en su muñeca– y queda sostenida en el aire, un poco arriba de su corazón, en el ademán clásico del actor".

UN CARÁCTER. La solapa del libro señala con razón que el mundo entero ha creído conocer a Chaplin, cuando en verdad sólo ha conocido a su personaje Charlot. Este ha tenido "una realidad tan poderosa para nosotros que se ha hecho difícil pensar en él como nacido de la mente de otro hombre". Detrás de Charlot, ese otro hombre lleno de recuerdos, de humor, de melancolía, de juegos, es el que Lillian Ross ha elegido revelar. Ese hombre era un individualista, muy consciente de los derechos que le habían conferido su genio y su dinero. Como señaló Mr. Belvedere, otros han tenido sus razones para ser modestos, pero Chaplin sabía prescindir de esa inclinación. Si alguna vez exhibía películas a su familia, exhibía las suyas. Si jugaba al tennis, se disponía ferozmente a ganar. Cuando se sienta al piano, llega a decir: "No puedo

interpretar la música de nadie sino la mía propia. Nunca aprendí. Nunca llegué a ver de cerca un piano hasta que tuve 21 años. Tan pronto me acerqué a él, pude tocar el piano. Lo mismo ocurrió con el violín" (Empuñaba el arco con la mano izquierda y con ese dato peculiar Chaplin pasó a la lista de zurdos famosos de la historia, junto al tenista Jimmy Connors, a Leonardo da Vinci, al presidente Gerald Ford, al pintor Miguel Ángel, al presidente Truman, a otros integrantes de la farándula, como Judy Garland, Danny Kaye, Harpo Marx, Kim Novak y Terence Stamp).

El individualista Chaplin, que sabía la importancia de su genio, estaba muy claro en su vida pública y desde luego en su obra, que fue aun más pública. Solamente el morbo enfermizo de este siglo pudo llegar a creer importante su vida privada, hasta el punto de que su conducta sexual apareció cuestionada en dos pleitos judiciales sumamente ventilados (1927 y 1943). Y solamente los intereses creados y el fanatismo político pudieron llevar a creer que Chaplin fuera comunista, una acusación que le fue lanzada durante décadas, fingiendo ignorar que, por definición, un comunista es un señor convencido de las ventajas de una organización colectiva, de una acción conjunta, de una necesaria disciplina. Contra esa presunción, parece mucho más sólido señalar que Chaplin pensó siempre por sí solo, con verdad o con error. En la especulación sobre los vínculos que pudo tener Chaplin con los comunistas, alguien observó con fundamento (hacia 1947) que si Chaplin se hubiera afiliado al partido, se habría visto obligado a entregarle grandes cantidades de dinero y parece que el despilfarro no era uno de sus defectos. Por otro lado, habría sido divertido ver a los comunistas rezongando a Chaplin por no ajustarse en su obra a la consigna ortodoxa del "realismo socialista", una directiva que no consiguieron imponer siquiera a Pablo Picasso, que estaba afiliado al partido comunista pero que pintaba como él quería y no como se lo dijeran (El humorista checo Jan Werich señaló que "el pintor del impresionismo pinta lo que ve; el pintor del expresionismo pinta lo que siente; el pintor del realismo socialista pinta lo que oye").

Una fuerte personalidad llamada Chaplin, cuya infancia y adolescencia estuvieron aplastadas por la miseria y la desgracia en su Londres natal, floreció de pronto a los 25 años y se convirtió en el artista más famoso del mundo. Entre 1914 y 1918 hizo 62 películas cortas que renovaron las líneas del cine cómico. De allí hasta 1930, sus películas de medio y largo metraje (especialmente **El pibe**, **La quimera del oro** y **Luces de la ciudad**) ingresaron en la lista de obras clásicas del cine mudo. Una lección tan personal y tan prolongada sólo pudo ser explicable por una firme confianza en sí mismo avanzando mucho más allá de las influencias previas que hubiera recibido, como el cine anterior de Max Linder o los estilos cómicos de la troupe teatral de Fred Karno. Y esa confianza derivaba, también, a posiciones personalísimas que entonces y después fueron objeto de controversias:

1) En 1923 Chaplin escribió y dirigió **Una mujer de París**. Era una historia sentimental, no era una comedia reidera y no tenía a Charlot como personaje. Recibió el elogio de mucha crítica y el fracaso comercial. Allí se enteró de que el público es un animal difícil.

2) En 1926 produjo **The Sea Gull**, con dirección de Josef von Sternberg. O no le gustó el resultado o no le gustó von Sternberg. No estrenó la película, la declaró físicamente como "perdida total" y aparentemente debió destruirla por orden de las autoridades del impuesto a la renta.

3) En 1930 terminó **Luces de la ciudad** como película muda, cuando el cine sonoro era ya una realidad inevitable. Pero su personaje clásico no podía ser adaptado fácilmente al sonido. Contra la adversidad de la técnica y contra los pronósticos de la industria, en 1931 lanzó **Luces de la ciudad** como cine mudo (agregando una banda musical que él mismo compuso) y tuvo un éxito que nadie esperaba.

4) Entre 1932 y 1936 la crisis económica sacudió a Estados Unidos y al mundo entero. Ante la alarma del capitalismo, Chaplin realizó **Tiempos Modernos,** que contenía elementos de sátira contra la estructura del mundo contemporáneo, aunque está en verdad muy lejos de ser la gran crítica social que la derecha y la izquierda quisieron ver allí.

5) En 1940 estrenó **El gran dictador**, que fue en verdad la primera película antinazi importante que se haya hecho en el mundo. Faltaba todavía más de un año para que Estados Unidos y Alemania estuvieran en guerra. Hizo falta coraje para dedicar una sátira a Hitler.

6) En 1946 hizo **Monsieur Verdoux**, una reflexión insistente contra el capitalismo, el armamentismo y la guerra. Después sería acusado de haber tomado el partido de la Unión Soviética en la "guerra fría" de ese momento. El caso contribuyó por cierto a la leyenda del comunismo de Chaplin, que estaba creciendo desde 1942, cuando adhirió a la campaña por un segundo frente bélico en Europa para ayudar a la defensa soviética.

7) En 1952, hostigado por la derecha e incluso por parte del público que antes le había adorado a ciegas, Chaplin dio la espalda a Estados Unidos y comenzó sus 25 años de Suiza. Nunca había querido ser ciudadano norteamericano. En 1956 y en Londres hizo **Un rey en Nueva York**, una sátira contra el clima de delación que el senador McCarthy había impuesto en los años previos. También esa película era valiente en su sustancia. Sólo le faltaba tener gracia.

En 1964 Chaplin publicó sus memorias, que ya desde el título eran una afirmación personal. Las llamó ***Mi autobiografía*** y alguien señaló que el libro tiene esa identificación "para que ningún despistado pueda llegar a creer que Chaplin escribe la autobiografía de otra persona". Es, ante todo, un libro conmovedor en el relato de una infancia miserable: Dickens, se dijo. En otras páginas está atravesado de excesos, de errores, de omisiones, quizás porque la memoria flaquea después de los 70 años, quizás porque le resultaba molesto admitir previas flaquezas de su vida y de su obra. Allí tuerce unas fechas para eludir toda mención directa o indirecta a Stalin, cuya personalidad fue notoriamente omitida en **El gran dictador**: durante 1939-1940 Hitler y Stalin habían sido socios políticos por el pacto nazi-soviético, sin contar con que el segundo también hizo encarcelar y

ajusticiar a miles de súbditos. Allí también Chaplin omite toda mención del cine cómico que hicieron otros cerca suyo, con lo que no se encontrará un solo párrafo sobre Buster Keaton, Harold Lloyd o Laurel & Hardy. Pero aun allí Chaplin omite mencionar siquiera el nombre de muchos que colaboraron con él, directa o indirectamente, lo cual borra esa ***Autobiografía*** a Max Linder, a Jack Oakie, a Henry Bergman, a Eric Campbell, a directores que fueron asistentes (Harry d'Abbadie d'Arrast, Jean de Limur, Monta Bell, Robert Florey), al famoso Josef von Sternberg y totalmente a su fotógrafo Rollie Totheroh, que había estado 37 años a su lado colaborando activamente en todo su cine.

Cuando se examinan los rasgos personalísimos de esa vida y esa obra, parece inverosímil que el carácter de Chaplin haya sido tan mal entendido por demasiados ensayistas, con exageración, con veneración o con odio, en lugar del equilibrio y la persistencia que Lillian Ross ha sabido aplicar. La atribución de ideas políticas es un ejemplo de tales deformaciones. El retrato del sátiro sexual es otro, hasta el punto de incorporar a su fama, en docenas de columnas periodísticas, las intimidades de alcoba que surgieron en expedientes judiciales. Ciertamente a Chaplin le gustaban las chicas más jóvenes y el tiempo sólo podía aumentar las llamativas diferencias de edades. Le llevaba doce años a Mildred Harris cuando se casó con ella (1918) y después llevo 19 a Lita Grey, 22 a Paulette Goddard, 30 a Joan Barry, 36 a Oona O'Neill. Todo ese terreno fue sembrado por el pasto de la envidia, un caso que culminó cuando Chaplin tuvo su último hijo a los 73 años de edad. Pero ese interés dice más sobre la curiosidad del mundo que sobre el artista para el que sólo debió ser un apunte lateral, como la presunta monogamia conservadora de Luis Buñuel o las muchas mujeres de Ingmar Bergman o la homosexualidad de Luchino Visconti. El mismo interesado supo bien que no le habría sido posible ocultar a media docena de mujeres en su autobiografía, aunque Oona Chaplin corrigiera después las pruebas de imprenta. Algunas de esas mujeres están allí con o sin nombre. Pero no quiso exagerar. En la página 222 escribe: "Supongo que una disertación sobre la libido propia es algo que se espera en una autobiografía, aunque no sé por qué. Para mí, esto contribuye muy poco a la comprensión o revelación del carácter. A diferencia de Freud, no creo que el sexo sea el elemento más importante en la complejidad de la conducta. El frío, el hambre y la vergüenza de la pobreza afectan con mayor probabilidad a la psicología propia".

Títulos citados (Todos dirigidos por Charles Chaplin, salvo donde se indica).
Candilejas (*Limelight*, EUA-1952); **Circo, El** (*The Circus*, EUA-1928); **Gran dictador, El** (*The Great Dictator*, EUA-1940); **Luces de la ciudad** (*City Lights*, EUA-1931); **Monsieur Verdoux** (EUA-1946); **Pibe, El** (*The Kid*, EUA-1921); **Quimera del oro, La** (*The Gold Rush*, EUA-1925); **Sea Gull, The** (EUA-1926), dir. Josef von Sternberg; **Tiempos modernos** (*Modern Times*, EUA-1936); **Una mujer de París** (*A Woman of Paris*, EUA-1923); **Un rey en Nueva York** (*A King in New York*, Gran Bretaña-1956).

Cinemateca Revista, n.° 23, Montevideo, marzo 1981.

Autor - teoría y política en François Truffaut[2]

MOSTRÉ A TRUFFAUT una foto de André Bazin y el rostro se le iluminó en el recuerdo como si la fotografía del famoso crítico francés (1918-1958) le hubiera tocado alguna fibra especialmente sensible. En 1977 Truffaut había escrito: "Yo era un adolescente con problemas cuando le conocí en 1947; yo tenía quince años y él treinta. Y moriré sin llegar a saber por qué Bazin y su esposa Janine se preocuparon de mí lo suficiente para arrancarme primero de un hogar de detención y tres años después de una prisión militar y asilo. Durante ese período yo no fui un amante del cine tanto como un cineadicto; las películas eran una droga para mí, y aunque discutía con pasión sobre ellas, lo hacía sin inteligencia. En cuanto a Bazin, él era la inteligencia misma". La fotografía de Bazin era muy privada y desconocida. Había sido tomada en Punta del Este, Uruguay, en 1956, cuando Bazin concurrió a una muestra de cine francés.

Y para Truffaut debía provocar el inevitable recuerdo de su comienzo como crítico cinematográfico, en las revistas ***Arts*** y ***Cahiers du Cinéma*** donde sentó fama de "enfant terrible" y donde aniquiló en un largo artículo a buena parte de los directores prestigiosos de su época (Autant-Lara, Delannoy, Cayatte). Sólo tenía 22 años. En la época llegó a ser "persona non-grata" para el Festival de Cannes, pero en 1959 volvió a entrar en Cannes por la puerta grande, con la aclamación de **Los 400 golpes** que fue su primer largometraje y una pieza esencial para la naciente Nouvelle Vague. De ese segundo período no llegó a enterarse Bazin, mentor espiritual de una generación. Falleció en noviembre de 1958, justamente cuando Truffaut, Chabrol y Godard se acercaban a la fama.

- ¿Y cómo se siente hoy respecto a su pasado como crítico?

- No sé, es una pregunta extraña. He hecho crítica durante cinco años, pero hace veinte que ejerzo la dirección cinematográfica. No podría decir cómo me siento. Sería un tema demasiado grande, demasiado subjetivo.

- Hoy puede aparecer quizás un crítico que valore la obra de Truffaut como él lo hacía con la ajena.

- Sí, creo que ya ocurre. Y está bien criticada.

- Un punto equívoco de ese pasado es que ciertos principios del Truffaut crítico, como el rechazo a la adaptación cinematográfica de obras literarias, aparecen contrapuestos a la realidad de un Truffaut director que adapta novelas al cine: Roché, Bradbury, Goodis, Irish, Henry James.

- No, no es así. No he criticado que se hicieran adaptaciones, sino la forma en que eran hechas, como fue el caso de Autant-Lara y de sus escritores Aurenche y Bost, que tomaban grandes libros (los de Stendhal o Radiguet) y los falseaban en su versión, los transformaban en teatro. Yo en cambio he adaptado libros que no eran muy conocidos. Por otro lado me gustó mucho la forma en que Bresson adaptó **Diario**

[2] Una versión muy reducida de esta entrevista apareció varios años después en ***El País Cultural.***

de un cura rural (sobre Bernanos) o en que Cocteau adaptó **Les enfants terribles** sobre su propio libro. He sostenido siempre que para adaptar a un gran escritor hay que llevar al cine su prosa, su estilo. He estado a favor de la narración verbal e incluso hay narraciones en mis películas, aun cuando se trata de guiones originales. Cuando hice **Jules et Jim** (1961) nadie conocía el libro de Roché que había sido publicado diez años antes. Y después de la película el libro fue traducido para todo el mundo. Con lo cual, creo que el cine ha ayudado al libro, en lugar de servirse de él.

- En su carrera de crítico quedó un punto discutido hasta hoy, el lanzamiento de la famosa "Politique des Auteurs" o "Teoría del Autor", que ve al director como responsable mayor, si no el único, del resultado cinematográfico. En principio era una teoría sana, que superaba la vieja facilidad de criticar solamente los argumentos. Pero se convirtió en una teoría enfermiza: aprobar de antemano todo lo que hicieran algunos, dejar de lado la complejidad habitual de la producción cinematográfica. Hoy todos sabemos que la obra de Wyler está inevitablemente combinada con la del productor Goldwyn, con la escritora Hellman, con el fotógrafo Toland, etcétera. Hasta el mismo Orson Welles en **El ciudadano** *debió mucho a la fotografía de Toland y al argumento si no al guión de Herman Mankiewicz.*

- La "Politique des Auteurs" sólo tenía el sentido de identificar al director que además escribía su guión. Creo haber sido el primero en utilizar la expresión, derivada de Jean Giraudoux, que en algún lado dijo que "no hay piezas de teatro, sólo hay autores". Partiendo de allí lancé la expresión en un artículo de 1954 que se tituló "Una cierta tendencia del cine francés". Hasta ese momento y con excepción de Bazin, la crítica francesa era una crítica de humor, de capricho. Hoy le diría que no es razonable sostener que **Los olvidados** de Buñuel es una obra maestra y diez años después sostener que **El ángel exterminador** es una estupidez. Los jóvenes de ***Cahiers*** podíamos exasperarnos con esas actitudes. Quien hubiera hecho una obra maestra no podía ser el mismo que hizo una estupidez diez años después. Así que partimos de la base de que todos los films de Renoir eran interesantes, aunque alguno de ellos no estuviera muy logrado, mientras que todos los films de Delannoy carecían de interés, aunque alguno de ellos pudiera estar mejor.

- Pero eso llevaba a declarar, por ejemplo, que todos los films de Nicholas Ray o de Douglas Sirk eran muy buenos.

- Sí, claro. Lo que sucede es que la idea de "autor" no debió ampliarse a tanta gente. Estaba restringida a un grupo: a Renoir, a Rossellini, a Hitchcock, a Hawks, un grupo cuyos límites fueron definidos por Eric Rohmer y por Jacques Rivette. En todo caso no quisimos implantar una verdad científica, sino un método de trabajo. Y ahora creo aún más en la "Politique des Auteurs", porque ahora soy director. Sé muy bien que hay filmes que he logrado y otros que no logré. Lo sé muy bien. Pero como espectador me mantengo fiel a la teoría. Veo el estreno de toda película de Ingmar Bergman o de Fellini y en cambio hay directores de los que he visto una película y ya no quiero ver otra.

- La "Politique" pareció exagerada por su aplicación posterior, especialmente la del crítico Andrew Sarris en Estados Unidos.

- Pues de eso no me he enterado.

- Sarris hizo una clasificación de directores de primera, de segunda o de tercera clase que resultó muy arbitraria.

- Sí, debe ser así. Pero he leído un artículo de Sarris en que admitía haber subestimado ciertos períodos de la carrera de Billy Wilder.

- La clasificación de Sarris aniquilaba totalmente a Wilder, junto a Kazan, Mamoulian, Huston, William Wyler, Zinnemann, David Lean.

- Sí, es un error. Creo que Wyler volverá a estar de moda.

En una conferencia de prensa pocas horas después, Truffaut reconoció que su generación había subestimado a Wyler. Hoy cree que **Fuego otoñal** y **La loba** son obras más adultas que el cine americano actual. Agregó: "Es angustioso que los jóvenes de Hollywood de hoy sean formados por la TV. Incluso cuando allí ven películas antiguas lo hacen con cortes comerciales continuados. No tienen ya el hábito y la paciencia de ver un relato entero, que progrese de principio a final. Por eso está volviendo el shock puramente físico como ocurría en el cine mudo. En perspectiva prefiero ver más de Wyler". Y en esa declaración operaba seguramente su propia experiencia como director: la necesidad de conseguir un relato armado y unitario (**El niño salvaje**, **Historia de Adela H.**) y el reconocimiento de la complejidad en la producción cinematográfica de la que dio su propio y elaborado testimonio en **La noche americana** (1973). Entre aquel joven radical que enunciaba teorías absolutas y este otro Truffaut centrado y sensato de ahora hay veinte años y diecinueve películas.

- ¿Y cómo se siente hoy con respecto a la Nouvelle Vague?

- Esa fue una calificación que nos han puesto otros. Nunca dijimos "nosotros somos la Nouvelle Vague". Nos reunimos después, cuando fuimos atacados, y realmente fuimos muy atacados. Pero hoy ya ni se habla de eso. Éramos sólo un grupo de gente joven que habíamos comenzado a producir.

- ¿En 1959 había más facilidad que hoy para producir un cine joven?

- No, ese es un error. Ahora mismo hay en Francia treinta films por año que son "opera prima". Hoy es más fácil conseguir ayuda oficial para un debutante que para Robert Bresson por ejemplo. A Bresson le han ayudado seis o siete veces, y ahora prefieren ayudar a los jóvenes.

- El problema de los directores jóvenes no es entonces el de la producción sino el de la distribución.

- Sí, pero más que distribución yo hablaría de difusión. En la época de la Nouvelle Vague, los films nuevos eran los de Francia. Hoy son los de todos los países y hay que competir con ellos. El problema es comparable al de los libros. Es relativamente fácil hacerlos pero no se puede iniciar la cultura obligatoria de leerlos. La situación actual es una consecuencia de la democratización. Cada uno elige lo que lee, dentro de una gran abundancia. Y todos tienen derecho a ser artistas, pero es más difícil ser un artista rentable.

- Y llegar así a la segunda o tercera película.

- Pero es que también es difícil la película número 18. Uno de los dramas del creador cinematográfico es la competencia con otros creadores, la actitud de ver algo y decirse "yo soy capaz de hacer eso".

Truffaut había llegado a Barcelona para presentar en la Semana de Cine dos de sus películas recientes. Ninguna de ambas estaba vendida para el territorio español, pero cabía suponer que **El amor en fuga** tendría fácil colocación porque es una comedia de enredos amorosos, apoyada por quinta vez en el personaje Antoine Doinel, que veinte años antes fuera el protagonista de **Los 400 golpes**. Y en cambio era difícil predecir un futuro comercial a **La chambre verte**, un drama psicológico de enorme severidad y ningún humor, cuyo protagonista venera enfermizamente a sus familiares y amigos muertos. Naturalmente **La chambre verte** es la mejor de ambas películas, por el rigor de su planteo, por la sugestión dramática, por los cuidados de diálogo, escenografía y fotografía. Como Truffaut interpreta además al protagonista buena parte de su responsabilidad directriz se apoya en Néstor Almendros, el magistral fotógrafo cubano que obtuvo el Oscar de 1978 y que es asiduo colaborador del director[3].

- En su carrera parece haber una alternancia entre películas más comerciales, hechas con cierta concesión al mercado, y otras más severas que derivan de entusiasmos personales con una idea original.

- ¿Más comerciales como intención previa, o después del rodaje?

- Antes, como propósito, aunque a veces los planes fracasan.

- Sí, claro, se producen paradojas. Cuando hice **El niño salvaje**, Artistas Unidos terminó por aceptar el plan de esa película difícil (sin estrellas, con un tema árido), porque había convenido una operación en bloque con **Sirena de Mississippi**, que tenía a Belmondo y a Catherine Deneuve. Es decir los beneficios de la segunda cubrían el posible déficit de la primera. Pero de hecho **Mississippi** perdió seiscientos mil dólares y **El niño salvaje** ganó trescientos mil, con lo que la situación se invirtió. Ahí se produjo uno de los tantos misterios y escándalos de la vida, como que a veces los hijos mueren antes que los padres.

- Además **El niño salvaje** *era en blanco y negro, por una razón de costos pero también por una razón estética.*

- Sí, ésa es una teoría muy larga que habría que explicar: la motivación del blanco y negro. Creo necesario recordar una frase de Giorgio de Chirico, que decía que el espectáculo más escandaloso es la representación teatral al aire libre. Eso le llevaba a la cólera. Según él todo teatro debía jugarse entre cuatro paredes. Y estoy de acuerdo con él, especialmente para los filmes de época. Creo que deben tener decorados falsos, especialmente hechos, y además cerrados. En cambio la naturaleza es demasiado realista. La acción de **El niño salvaje** ocurría en 1797 así que preferí hacerla en blanco y negro. **Adele H.** ocurre en el siglo XIX y es en color, pero hemos evitado mostrar exteriores. Exceptuando la secuencia final en la isla de Barbados, los exteriores son sólo nocturnos. Y en **La chambre verte** hemos evitado toda noción de época que fuera demasiado precisa.

[3] Almendros fue el traductor de la entrevista entre Truffaut y H.A.T.

En un reportaje anterior de ***Sight and Sound*** (otoño de 1979), Truffaut había ampliado el concepto. Postulaba allí la necesidad de una "barrera" entre el cine y la realidad, la obligación de alejarse de lo documental que en general le aburre. Y veía allí al color, por lo menos al color naturalista, como un enemigo a combatir. Si la realidad está hecha de color, filmar en blanco y negro supone una posibilidad de crear artísticamente sobre ella. Lo que no impide desde luego que se pueda crear también en el color, supuesto que no se limite a la simpleza del retrato o del paisaje.

- ¿Mantiene usted su resistencia contra el cine político?

- Para mí es prácticamente una imposibilidad hacerlo. Y creo que la importancia de la política ha sido muy exagerada.

- ¿Debido a que el cine político pueda ser políticamente inútil? Por ejemplo, **La gran ilusión** *de Renoir (1937) no pudo evitar la Segunda Guerra Mundial.*

- Desde luego, aunque es difícil saberlo antes. Una pieza teatral de Jean Genet que se tituló ***Les Nègres*** (1958), fue escrita sin intención política, pero resultó útil a los negros de Estados Unidos. No, yo diría que mi rechazo es más instintivo. Ahora mismo proyecto hacer un asunto que ocurre en Francia, durante la ocupación alemana (1940 a 1944) pero estará lejos de ser una obra política o bélica. O sólo lo será en el fondo, porque en primer plano estará un grupo de gente que hace teatro y que estará integrado seguramente por Catherine Deneuve, Gérard Depardieu y Andréa Ferréol, entre otros[4].

También sobre la política Truffaut había tenido más tiempo para el periodista de ***Sight and Sound***. Tras apuntar que en Francia él nunca ha votado, ni quiere votar, ni se ha preocupado en obtener el documento para hacerlo, Truffaut señala allí que la política y la religión, son dos disciplinas a las que se considera ajeno. "Los políticos no se merecen el status de estrellas", dice. Agrega:

- Es un error creer que una película de contenido político puede dar una imagen más clara de su sociedad que una no política. Algunas de las comedias sofisticadas de Hollywood dicen tanto sobre la América de unos años atrás como cualquiera otras que fueran dedicadas a denunciar algún problema social. La idea de esforzarse para reflejar la sociedad en que se vive es falsa, porque uno siempre la refleja, intencionalmente o no. Para los pintores, Salvador Dalí tenía un consejo: "Y sobre todo no os preocupéis de ser ***modernos***, porque lamentablemente, hagáis lo que hagáis, lo seréis".

Y tras opinar que la dirección cinematográfica debe ser un placer antes que un deber, y que los temas deben ser elegidos por el propio instinto y no por la presión ajena, terminó así:

- El chantaje político de los últimos años es un aspecto negativo y desagradable de nuestra época. Afortunadamente está llegando a un final… en forma cruel. Gracias a la paradoja de la historia; gracias al hecho de que el Ayatollah Khomeini es peor que el anterior Sha de Irán; gracias al hecho de que los vietnamitas hayan invadido Cam-

[4] Resultó ser **El último subte** (***Le dernier métro***, 1980).

bodia y que los chinos hayan apoyado a los camboyanos; gracias a todas esas crueles paradojas queda claro que la gente no puede ser empujada a una sola dirección. La vida está llena de paradojas y el cine debe reflejar esas paradojas. Y en los así llamados filmes políticos no hay vida porque no hay paradojas. El director va a trabajar sabiendo de antemano quién es el oficial policial corrupto, quién es el terrateniente deshonesto, quién es el periodista joven y valiente, etc. En Francia durante mucho tiempo André Cayatte fue el único director que hacía ese tipo de cine. Desde 1968 ha aparecido una moda por lo que yo llamo "neo-cayattismo", al que, como espectador, me niego absolutamente a ver, y como realizador, me niego absolutamente a practicar.

Títulos citados (dirigidos por Truffaut, salvo donde se indica)
Amor en fuga, El (*L'Amour en fuite*, Francia-1979); **Ángel exterminador, El** (México-1962) de Luis Buñuel; **Chambre verte, La** (Francia-1978); **400 golpes, Los** (*Les Quatre Cents Coups*, Francia-1959); **Diario de un cura rural** (*Journal d'un curé de campagne*, Francia-1951) dir. Robert Bresson; **Enfants terribles, Les** (Francia-1950) dir. Jean-Pierre Melville; **Fuego otoñal** (*Dodsworth*, EUA-1936) dir. William Wyler; **Gran ilusión, La** (*La Grande Illusion*, Francia-1937) dir. Jean Renoir; **Historia de Adela H., La** (*L'histoire d'Adèle H.,* Francia-1975); **Jules et Jim** (Francia-1961); **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. W. Wyler; **Niño salvaje, El** (*L'enfant sauvage*, Francia-1970); **Noche americana, La** (*La nuit américaine*, Francia / Italia-1973); **Olvidados, Los** (México-1950) dir. Luis Buñuel; **Sirena del Mississippi, La** (*La sirène du Mississippi,* Francia-1969).

Cinemateca Revista, n.° 24, Montevideo, junio 1981.

¿Y usted qué hace, Mister Faulkner?...[5]

EN SU NOVELA ***The Disenchanted*** (Los desengañados), que recoge algunas experiencias de F. Scott Fitzgerald en el cine, Budd Schulberg incluye este diálogo:

- Bane tenía dos éxitos en Broadway al mismo tiempo. Hasta el terrible crítico Nathan habló bien de esas obras. Populares y satíricas. Como lo de Barry, sólo que mejor. Los críticos siempre esperaban que él escribiera "la gran obra de teatro americana".
- ¿Y qué sucedió?
- Hollywood.

La crítica a la conducta de Hollywood frente a escritores ha sido larga y amplia. Incluye rezongos de Raymond Chandler, de Aldous Huxley y de muchos que llegaron hasta allí, incluyendo a Faulkner. Incluye la objeción a novelas abreviadas, deformadas, quizás traicionadas. Incluye un famoso episodio en el que F. Scott Fitzgerald se quejó de que el productor Joseph L. Mankiewicz le hubiera retocado su guión y diálogo para **Tres camaradas** (1938). Pero los escritores no fueron esclavos de la industria, con la que a lo sumo realizaron un matrimonio mal avenido. Viajaron

[5] Años después H.A.T. escribió una nota distinta sobre Faulkner y el cine (aunque usando el mismo remate) para ***El País Cultural***; ver pág 546.

a Hollywood porque quisieron hacerlo, con los ojos abiertos y a sabiendas de que lo que allí harían por dinero no sería su mejor obra. Algunos salieron de Hollywood y volvieron a entrar: tanto Fitzgerald como Faulkner estuvieron allí en tres distintos períodos. Como lo cuenta Tom Dardis en su libro ***Some Time in the Sun***, a veces les fue bien. Por otra parte, encontraron en el cine un importante tema contemporáneo y hasta llegaron a tomarlo en serio, como Fitzgerald lo hizo en ***El último magnate***. Allí formula una reflexión:

"La gente de la costa atlántica finge interesarse en cómo se hace el cine, pero si en realidad uno les dice algo, descubre que sólo están interesados por la ropa de (Claudette) Colbert o por la vida privada de (Clark) Gable. No ven al ventrílocuo detrás del muñeco. Hasta los intelectuales, que deberían saber algo más, quieren oír hablar de las pretensiones, extravagancias y vulgaridades. Dígaseles que el cine tiene una gramática privada, como la política o como la industria automovilística o como la sociedad, y véase cómo asoma a sus rostros una expresión desconcertada".

Hacia 1930 el director Howard Hawks recomendó a sus amigos los escritores Ben Hecht y Charles MacArthur que leyeran una novela titulada ***Soldier's Pay***, de un nuevo escritor llamado William Faulkner. Eso llevó a que aquellos se interesaran por su novela más reciente, ***The Sound and the Fury***, y contribuyeran a su creciente fama. En 1932 Hawks, que no conocía personalmente a Faulkner, se interesó también por un cuento suyo, ***Turnabout***, que se había publicado en ***The Saturday Evening Post***, y le invitó a que escribiera una adaptación para el cine.

En ese momento Hollywood absorbía a escritores, porque el reciente cine sonoro necesitaba de quienes pudieran escribir diálogos. En 1932 Faulkner llegó a la Metro Goldwyn Mayer, adaptó aquel cuento suyo y escribió nueve proyectos adicionales para otras películas. Desde entonces hasta 1954, alternando contratos con la Metro, con 20th Century Fox, con Warner, llegó a colaborar en un total de cincuenta proyectos. Muchos no se filmaron, otros fueron rodados sin utilizar su material, otros lo usaron pero no colocaron su nombre en los créditos oficiales. Seguir el laberinto de Faulkner en Hollywood fue una difícil tarea que finalmente logró el profesor Bruce F. Kawin. En su libro ***Faulkner and Film*** (Ed. Frederick Ungar, New York, 1977), el autor señala que leyó otros e imperfectos libros sobre el tema, que revisó los archivos de guiones en varias empresas cinematográficas (exceptuada la Warner, donde no le permitieron acceso), que conversó con muchas personas informadas, que confrontó diversos documentos. En poco menos de 200 páginas, Kawin describió después el fruto de sus esfuerzos, culminados con una lista de los cincuenta proyectos y de sus variadas frustraciones. El material de Kawin fue resumido por él mismo en un valioso artículo para ***Film Quarterly*** (Berkley, California, verano 1977).

La nómina de novelas y cuentos de Faulkner que se adaptaron para el cine llega en total a ocho títulos, uno de los cuales (***Tomorrow***), parece ser a un tiempo el

mejor y el menos conocido. En ningún caso la adaptación es "fiel", como en rigor no podría serlo. La versión cinematográfica de toda novela es ya una dificultad natural, a menos que haya sido escrita en los términos exteriores, de visualización simple, que permitan trasladar la acción sin mayor cambio, como fue el caso de ***El halcón maltés*** de Dashiell Hammett (por John Huston, 1941). Pero la novela que se introduce en sus personajes (Dostoyevsky, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner) propone problemas expresivos que exhortan a renunciar. En una sola oportunidad (**Rencor**, 1949), el mismo Faulkner colaboró en la adaptación. Pero entre sus trabajos inéditos dentro de Hollywood aparecen frustrados intentos de trasladar otras novelas propias, como *Wild Palms*, *Sartoris* y *Absalom, Absalom!*, entre varios títulos.

La carrera de Faulkner como guionista se explica mayormente por el apoyo de Howard Hawks, quien no sólo fue su promotor inicial sino después su amigo, su compañero de aventuras y el único director que utilizó regularmente lo que Faulkner escribía. Desde **La escuadrilla de la aurora** y **Scarface** hasta **Hatari!** (1930 a 1962), el cine de Hawks abunda en la acción, la amistad masculina, la narración lineal, sencilla y rápida, aunque detrás haya tensiones dramáticas que se manejan con silencio y/o reticencia. Como lo señalan ahora los analistas, Hawks insistió ante Faulkner para obtener ese estilo, corrigiendo su tendencia a los diálogos de prosa muy envuelta y trabajosa. Después Kawin escribiría que "una paradoja de la carrera de Faulkner es que escribió una ficción extremadamente cinematográfica, pero films bastante conservadores". En un reportaje de 1971, tras narrar anécdotas sobre lo que Faulkner hizo para él en media docena de casos, Hawks declara: "Yo podía pedirle una escena en cualquier momento, y siempre me la hacía".

Kawin deja muy nítido que Faulkner sólo fue movido por el dinero para alternar su vivienda entre Oxford (Mississippi) y Hollywood (California). Aparentemente debía mantener a demasiada gente entre esposa, hija, madre, cuñada y sobrinas. Pero eso no le suponía necesariamente "prostituir su talento" sino sólo "abreviar sus párrafos". En dos décadas y cincuenta proyectos llegó a preferir ciertos temas (la aviación, el incesto, la promiscuidad), a odiar a algunos productores importantes como Darryl Zanuck, a sentirse frustrado cada vez que sus proyectos quedaban postergados o archivados. Pero no hay que culpar necesariamente a Hollywood por esas frustraciones. En lo personal, el escritor llegó a pecar por exceso de reticencia, de hosquedad y de alcohol; en lo profesional, por caer demasiado a menudo en los párrafos largos y en los diálogos impronunciables que Hawks quería tacharle. En el otro extremo, parece claro que a veces consiguió una escena brillante, un diálogo incidental, una idea narrativa para algún fragmento. No fue un profesional del guión cinematográfico, como lo fueron Dudley Nichols, Nunnally Johnson o Ben Hecht, y más de una vez se sintió postergado ante ellos. Escribió cine para sobrevivir, llegó a sentirse esclavizado por sus contratos (particularmente con la Warner, hacia 1945) y su cronología demuestra que esa cadena de transacciones permitió que entre 1932 y 1942 llegara a escribir *Absalom, Absalom!*, *Wild Palms*, *The Hamlet* y *Go Down Moses.*

Kawin concede a Faulkner una influencia sobre el cine, ejercida desde sus novelas y no desde Hollywood. Señala que su técnica de retroceso en el tiempo y su

hábito de narraciones contrapuestas, en la que se alternan distintos enfoques (la estructura de ***As I Lay Dying*** y de ***Wild Palms***) influyó en una vasta zona del cine, desde el **Citizen Kane** de Orson Welles (1941), hasta ejemplos de Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Alain Resnais y otros nombres de la Nouvelle Vague francesa. La observación es atinada y Kawin elige bien sus datos significativos, aunque exagera cuando insinúa que Faulkner dio al cine esa noción del montaje. De allí llega a proponer un nuevo "sitio de Faulkner en la historia del cine", lo cual, pronostica, habría sorprendido al novelista.

No hay registro de que Faulkner mismo se haya pronunciado al respecto, aunque vivió hasta 1962 y fue testigo de esas renovaciones. Lo probable es que ante una pregunta sobre tales influencias se hubiera encogido de hombros, con la actitud a un mismo tiempo introvertida y orgullosa de quien se sabe mal comprendido por quienes le rodean. Y en verdad no podía tener otra actitud. En 1949 ganó el Premio Nobel pero dos años después Hollywood usó su prestigio para hacerle adaptar *The Left Hand of God*, una novela religiosa de William E. Barrett. Cobró buen dinero (dos mil dólares semanales, contra los quinientos que recibía antes del Nobel) y su versión terminó en no ser utilizada. Debió ser con una mezcla de cinismo y humor que en 1954 se puso a escribir **Tierra de Faraones** para Hawks, urdiendo una espesa intriga pseudo-histórica para explicar cómo un Faraón construyó una pirámide inviolable en la que su segunda mujer quedó prisionera. Probablemente le interesaban las antiguas nociones sobre la vida eterna, pero a Hawks le importaban el CinemaScope y las técnicas (presuntas) con que se construyeron las pirámides.

La actitud reticente y sarcástica de Faulkner ante Hollywood aparece bien sintetizada en una anécdota que después narró Hawks. Cierto día ambos salieron a cazar palomas, que era uno de sus deportes favoritos, y a último momento Clark Gable se sumó a la expedición. Iban de camino, comenzaron a hablar de literatura moderna y Gable, que hasta ese momento no había conocido a Faulkner, terminó por preguntarle a quiénes consideraba los mejores escritores vivos de ese momento. El diálogo siguió así:

FAULKNER: -Pues Ernest Hemingway, Willa Cather, Thomas Mann, John Dos Passos y William Faulkner.

GABLE: -¿Usted escribe, Mr. Faulkner?

FAULKNER: -Sí, Mr. Gable. ¿Y Ud. qué hace?

Cinemateca Revista, n.° 25, Montevideo, julio 1981.

Títulos citados (dirigidos por Howard Hawks, salvo donde se indica)
Escuadrón de la aurora, El (*The Dawn Patrol*, EUA-1930); **Hatari!** (EUA-1962); **Rencor** (*Intruder in the Dust*, EUA-1949) dir. Clarence Brown; **Scarface** (EUA-1932); **Tierra de Faraones** (*Land of the Pharaohs*, EUA-1955); **Tres camaradas** (*Three Comrades*, EUA-1938) dir. Frank Borzage.

Así empezó el cine sonoro y parlante

EL JUEVES 6 DE OCTUBRE de 1927 ha pasado a la historia como la fecha de la fundación del cine sonoro. En ese día se estrenó **El cantor de jazz** (*The Jazz Singer*) ante un expectante público neoyorquino, consiguiendo tantos aplausos y notas periodísticas que desde ese momento los historiadores comenzaron a afirmar que la fecha dividía dos épocas. Cabía esperar que cincuenta años después, en octubre de 1977, el aniversario fuera debidamente recogido por la prensa española, pero se escribieron pocas notas al respecto, quizás por el escaso contenido erótico del acontecimiento. Por otro lado, la prensa española se olvidaba también de otro aniversario simultáneo. En 1877 Thomas Alva Edison había lanzado el invento del fonógrafo, ingenioso aparato que no sólo daría lugar a una inmensa industria mundial sino que fue, en su momento, un paso esencial para la creación del cine sonoro mismo.

El azar quiso sin embargo que el aniversario fuera recordado de otras maneras. También en 1927 ocurrió la fundación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, lo que provocó que los "Oscars" de 1977 tuvieran en Estados Unidos el carácter de una fiesta de cumpleaños. De allí derivó que durante abril y mayo de 1978 la televisión española exhibiera algunas películas que habían obtenido premios principales o secundarios de la Academia y allí aparecieron, milagrosamente, muy buenas copias de reliquias históricas como **El séptimo cielo** (*7th Heaven*, Frank Borzage-1927) y **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone-1930). En ese conjunto la TV exhibió, inesperadamente, una copia de **El cantor de jazz** en su versión original, informándose al público que esa obra había recibido una distinción singular. En su primera lista de premios, fechada en 1927–28, cuando el Oscar todavía no se llamaba Oscar, la Academia confirió una de sus distinciones especiales a la empresa Warners Brothers, "por producir **El cantor de jazz**, el primer film hablado, que revolucionó a la industria". Indirectamente, los cincuenta años de la Academia llevaban a recordar los cincuenta años del cine sonoro.

Pero la fecha es, desde luego, una de las tantas comodidades de la historia. El 6 de octubre de 1927 es un día tan simbólico como el de la Caída de la Bastilla dentro de la Revolución Francesa (14 de julio de 1789) o como el lanzamiento de la primera bomba atómica sobre Hiroshima (6 de agosto de 1945). Para mucho público, habituado a que le simplifiquen los problemas con un par de datos fáciles, fue suficiente creer desde entonces que **El cantor de jazz** separaba dos épocas: que todo el cine previo era mudo, que todo el cine posterior fue sonoro. En rigor, ambas afirmaciones serían falsas.

PROBLEMAS DESDE EL PRINCIPIO. El cine mudo rara vez fue enteramente mudo. A partir de las primeras proyecciones cinematográficas públicas se advirtió la necesidad de imponerle alguna suerte de acompañamiento sonoro, para rellenar la penuria de los silencios prolongados, con el mismo criterio con el que hoy se coloca un tenue fondo musical en las grandes tiendas, en algunas fábricas y en los aviones comerciales de pasajeros. Eso ya fue cierto en el mismo debut público del cine, el 28 de diciembre de 1895, durante la histórica exhibición de los hermanos Lumière en la sala del Boulevard des Capucines, París. Lo siguió siendo después con el agregado de músicos que a un costado de la pantalla acomodaban solos de piano (y violín, y hasta tambores) para dar realce a escenas dramáticas o cómicas. La práctica se mantuvo hasta 1930 en casi todas las salas cinematográficas del mundo, con partituras distintas y medio improvisadas en cada función.

Datan de 1910 los esfuerzos para que tales acompañamientos fueran orgánicos y estuvieran más integrados con las imágenes. Tales esfuerzos eran empujados por el avance de la técnica, pero respondían asimismo a una necesidad, primero porque el cine pasó del corto al largo metraje, lo que ya requería un acompañamiento sonoro menos casual o arbitrario, y después porque comenzaron a construirse salas cinematográficas de mayor tamaño, lo que llevó a instalar órganos y a mejorar las condiciones acústicas. En 1913 comenzaron a editarse volúmenes de partituras con "música de acompañamiento" para el cine, mejorando así la memoria de tantos ejecutantes; en 1915 el compositor Joseph Carl Breil y el propio director D. W. Griffith hicieron toda una selección de temas ajenos para acompañar las proyecciones de **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*). En los años inmediatos se compusieron partituras originales para diversas películas mudas de importancia, proceso que destacó por primera vez a creadores como Victor Schertzinger, Hugo Riesenfeld, Erno Rapee y Max Steiner; este último habría de ser después un destacado compositor en la era sonora. También en Europa el cine mudo de Eisenstein fue completado por partituras de Edmund Meisel (tanto en **Potemkin**, 1925, como en **Octubre**, 1928).

En ese proceso fue esencial la colaboración del fonógrafo. Es poco sabido que el cine mismo había surgido de las investigaciones que llevaron a Edison a crear el fonógrafo, porque la grabación de la imagen derivó del ensayo para grabar sonido. El cine y el fonógrafo evolucionaron separadamente, con el aporte de otros inventores y laboratorios que integrarían un largo inventario[6]. Para el acompañamiento musical al cine mudo, fue conveniente reunirlos, creando una forma primitiva de cine sonoro. Mientras sólo se tratara de poner música al fondo, los problemas técnicos del fonógrafo se reducían a dos. Uno era la fidelidad del registro. El otro era la mecánica de la reproducción: trasladar el sonido desde la cabina de proyección hasta un parlante cercano a la pantalla y amplificarlo desde allí a toda la sala. Pero si además se buscaba una coordinación más precisa entre imagen y sonido, el fonógrafo planteaba otros problemas derivados, que empezaban por la dificultad material de combinar la duración de los rollos cinematográficos (habitualmente diez minutos) con el tiempo sonoro que cabía en los discos o cilindros (tres o cuatro minutos). Varios inventores se esforzaron desde principios del siglo en la solución de esas y otras trabas: Oskar Messter en Berlín, Friese-Greene en Inglaterra, León Gaumont en Francia. El mismo Edison creó el Kinetophone (1913) coordinando vista y sonido en unos 130 metros de película, junto a cilindros de cera que contenían unos seis minutos de sonido. El método funcionó bien en los laboratorios y mal en las salas,

[6] El proceso de creación del cine sonoro está notablemente reseñado, con mucha documentación, en el libro ***The Birth of The Talkies*** de Harry M. Geduld (Indiana University Press, 1975). De ese libro, que todavía no ha sido editado en versión castellana, se han tomado algunos datos para este artículo. (Nota de H.A.T.).

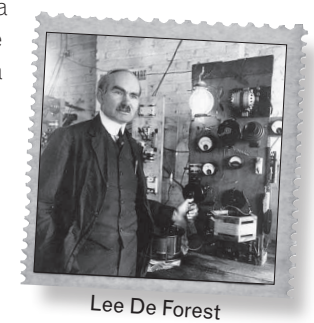
donde se perdió la sincronización. Fue también en 1913 que Edison formuló una declaración famosamente errónea: "El cine hablado no podrá suplir al cine mudo".

LOS ADELANTADOS. La solución radical era, desde luego, grabar el sonido en el mismo celuloide de la película, o en otro celuloide que corriera paralelamente al de las imágenes. También esa idea provocó largos experimentos a través de veinte años, con una lista de variantes y de nombres propios que pertenece ya a la arqueología. Entre ellos deberá destacarse el polaco Joseph Tykocinski, quien consiguió grabar sonido en el celuloide (hacia 1913), a la General Electric, cuyo sistema Pallaphotophone fue utilizado después en algunas proyecciones de la película **Alas** (*Wings*, 1927) y a tres inventores suizo-alemanes, llamados Engl, Massolle y Vogt, que colaboraron en un sistema luego denominado Tri-Ergon, basado en una célula fotoeléctrica. Este último método fue la base del cine sonoro europeo (especialmente a través de la empresa productora internacional Tobis) y fue además acompañado por la Fox Film de América, dando lugar a su vez a un prolongado pleito contra la RCA y la Western Electric. El pleito habría de arruinar finalmente a la Fox, hacia 1935.

De todos los sistemas de grabación en el mismo celuloide, uno llegaría a ser decisivo. En 1907 el inventor americano Lee De Forest (1873–1961) había patentado su tubo Audion, que sería después parte esencial en la evolución de la radio, el teléfono, el radar y la televisión. En 1921 De Forest llego a crear un primer cine sonoro, rodando los Phonofilms, que eran películas de corto metraje. Pudo hacer cerca de un millar, hasta 1927, con actuaciones de orquestas, cómicos y cantantes, como Elsa Lanchester, Fannie Ward, Eddie Cantor, Gloria Swanson, Harry Richman. Se exhibieron en las salas Rivoli y Rialto de New York, en más de treinta salas de la costa atlántica americana, en Canadá, en Inglaterra, en Australia, en el Japón. El cine sonoro estaba inventado y exhibido, aunque en forma precaria, antes de que existiera **El cantor de jazz**.

LA FALTA DE ECO. De Forest sufrió diversos percances con sus Phonofilms. Se equivocó al declinar la compra de los derechos americanos del Tri-Ergon europeo, con lo cual se creó competidores en América. Después colaboró con otro inventor americano, Theodore W. Case, en un trato de intercambio recíproco de ideas; a esa altura Case y su asistente E.I. Sponable habían trabajado sobre líneas parecidas. Pero poco después Case y Sponable continuaron sus experimentos de acuerdo con la Fox Film, lo que llevó a crear el sistema Movietone. De esa combinación quedó apartado De Forest, quien luego presentó un pleito ante Fox por aprovechamiento industrial de algunas creaciones técnicas que él había patentado.

La mayor desgracia sufrida por De Forest fue la falta de apoyo en las grandes empresas industriales. No quiso o no pudo trabajar con la RCA o con la Western Electric, lo que le privó del capital y de las facilidades necesarias para desarrollar sus Phonofilms. Tropezó además con la indiferencia de Hollywood, donde el posible cine sonoro era visto aún con más alarma que entusiasmo. La alarma tenía un fundamento. Aunque la técnica del cine sonoro hubiera sido entonces perfecta (y no lo era), su adopción en Hollywood habría llevado a revisar radicalmente las instalaciones de los estudios, los planes de producción y los canales de distribución. Y lo que era aun más grave, habría conducido a la necesaria adaptación en las salas cinematográficas de Estados Unidos y del mundo entero (en 1953 el problema se habría de reiterar, con variantes, cuando surgieron el cine en relieve, el Cinerama y el CinemaScope y sus anexos). La negativa de Hollywood no afectó solamente a De Forest sino también a los Bell Telephone Laboratories y a la Western Electric Company, que hacia 1924 habían perfeccionado un sistema de refinamiento de sonido para la grabación por medios eléctricos. Sus adelantos fueron aprovechados por la industria fonográfica (RCA, Victor, Columbia, etc.), pero no por Hollywood. De hecho, el cine despreciaba ciertas nuevas técnicas para grabar y sincronizar sonido e imágenes.


Lee De Forest

NACE VITAPHONE. La Western entró sin embargo en Hollywood, aunque por una puerta lateral. La pequeña empresa de Warner Brothers había comprado las instalaciones de una radio en bancarrota y quería llevarlas a sus estudios, como un instrumento de promoción para su producto. El trabajo de traslado fue confiado a la Western, y ésta consiguió interesar a Sam Warner en las maravillas del sonido grabado en discos. Tras un viaje del productor a New York, la Western consiguió vender a los Warner la posibilidad de aplicar el invento al cine.

En una primera etapa, los Warner adoptaron la aplicación parcial del invento. Desechaban la posibilidad de un cine hablado, pero vieron la de un cine cuyo fondo musical estuviera grabado en discos y pudiera ser reproducido y ampliado en adecuada coordinación con la película. Se podrían hacer cortos musicales, escenas de variedades, pequeños pasos de comedia, dando a millones de personas ciertos espectáculos que hasta entones sólo podían ser vistos en salas teatrales de New York y de las mayores ciudades. Para cumplir el nuevo plan, los Warner ordenaron el acondicionamiento de los estudios Vitagraph, en New York, produciendo allí en forma paralela pero separada de Hollywood. El sistema sonoro era, en definitiva, un acoplamiento de cine y grandes discos. Tras el debido acuerdo con la Western, se lo bautizó con el nombre de Vitaphone.

En su nuevo empeño, los Warner gastaron cerca de un millón de dólares en contratar artistas y cantantes, orquestas sinfónicas, derechos sobre obras musicales. Terminaron por producir una serie de cortos donde figuraron Giovanni Martinelli (tenor), Efrem Zimbalist (violinista), Mischa Elman (violinista), Marion Talley (cantante) y la Orquesta Filarmónica de New York, más una partitura musical completa para el largometraje **Don Juan** (con John Barrymore, dirección de Alan Crosland). El 6 de agosto de 1926 ese programa fue exhibido en el teatro Warner, de la calle 52 de New York, ante un público rebosante de personalidades de la época. Pareció ser el comienzo del cine sonoro, inaugurado desde la pantalla por un discurso de Will H. Hays, presidente de la Motion Picture Producers' Association.

Los Warner procuraron afirmarse en el terreno conquistado. Un segundo programa (octubre de 1926) incluyó dos elementos reveladores. En una de sus películas cortas, **At Peace with the World**, el comediante George Jessel pronunciaba un largo monólogo, con lo cual ya el cine se convertía en hablado. Y en otra, titulada **Al Jolson in a Plantation Act**, asomó un protagonista célebre, entonando tres canciones, que fueron lo más aplaudido y comentado del programa.

El tercer paso de la serie (febrero de 1927) intercaló arias de opera y fragmentos de comedia, más un largometraje, **Los amores de Manon** (*When a Man Loves*, dir. Crosland) interpretado otra vez por John Barrymore, con partitura musical sincronizada. En esos meses los Warner anunciaron un programa ambicioso, cuya meta era obtener en todo el país cincuenta salas adaptadas a las necesidades técnicas del sistema Viaphone. Se trataba de un objetivo difícil. Ante todo esa técnica era imperfecta y podía agotar prontamente la novedad: en la banda sonora se filtraban ruidos y ecos, mientras el repertorio amenazaba con una gran monotonía. Por otro lado, las instalaciones en cada sala costarían de 16.000 a 25.000 dólares, con lo que muchos empresarios se abstuvieron ante una inversión riesgosa. Su futuro podía ser breve.

Alan Crosland

FUERTE COMPETENCIA. Y además el resto de Hollywood era hostil a la innovación. En diciembre de 1926, cinco grandes empresas productoras (Metro, Universal, Paramount, First National, P.D.C.) habían convenido formar un frente común para no subordinarse a la Warner, negándose a usar y pagar el sistema Vitaphone. También procuraron desarrollar sus propios sistemas sonoros para competir con el de la Warner y Western Electric. Sus propósitos quedaron frustrados. La Fox Film, que no formó parte de aquel consejo de guerra, comenzó a negociar con la Warner y llegó con ella a un acuerdo de apoyo mutuo. Podría usar el sistema Vitaphone, mientras Warner podría usar a su vez otro sistema que la Fox estudiaba en esos momentos y que después recibiría el nombre de Movietone. Este último era, en lo esencial, el sistema creado por Lee De Forest, aunque Fox declaraba no saberlo; su base era el sonido grabado en el celuloide mismo. La Fox utilizó el sistema para dar una partitura musical a **El séptimo cielo** (estrenado en junio de 1927), para una serie de cortos cómicos y musicales y para algunos fragmentos de noticiarios, en los que se escuchaba al presidente Coolidge y a Mussolini.

Visto en perspectiva, ese acuerdo de Warner y Fox es una curiosa paradoja, porque Warner, que parecía ser la empresa fuerte resultó finalmente la más débil, por un motivo técnico esencial: el sistema Vitaphone se apoyaba en el disco grabado. Ese método era y es muy endeble. El menor corte en la tira de la película (y eso es inevitable a la larga) deja al sonido fuera de sincronización. En junio de 1927 debía estrenarse **La ciudad maldita** (*Old San Francisco*, dir. Crosland) cuyo sonido consistía, como en los precedentes, de una selección musical. Pero los censores ordenaron algunos cortes y la Warner se enfrentó con el problema de suprimir en la banda sonora los fragmentos correspondientes, o sea borrar algunos surcos y reagrupar los sonidos de los restantes. Terminó por regrabar todo el sonido en otros discos, dando origen a un sistema de duplicación luego conocido como ***duping***.

UN CANTANTE FAMOSO. A pesar de esas limitaciones, Warner y Vitaphone no habían llegado todavía al mayor de sus éxitos. Por iniciativa de Darryl F. Zanuck, compraron los derechos cinematográficos de **El cantor de jazz**, una pieza teatral de Samson Raphaelson que entonces era un éxito en Broadway. Con la obra contrataron también a su intérprete George Jessel. Pero cuando Jessel llegó a Hollywood se produjo un conflicto con la empresa, hecho del que se han dado dos explicaciones; 1) Jessel no había entendido que la película sería sonora y exigió más dinero por ese trabajo agregado; 2) Jessel no quiso que los resultantes discos Vitaphone hicieran competencia a la obra que después seguiría representando en Broadway. Fue así como la Warner procuró sustituir a Jessel con Eddie Cantor (quien desechó la oferta) y después con Al Jolson.

A esa altura Jolson era una estrella por derecho propio, con veinte años de triunfos en el teatro de variedades y una fortuna personal en los derechos que cobraba por sus muchos discos. Fue Jolson quien llevó mucho público a ver **El cantor de jazz** y fue también él quien improvisó durante el rodaje algunas líneas de diálogo, previas a una canción que dedicaba a su madre, sentados ambos junto al piano. En junio de 1927, los testigos de la filmación advirtieron que había allí algo distinto a todo precedente. Aunque en lo esencial **El cantor de jazz** era una película muda, con canciones intercaladas, estas eran interpretadas por una figura famosa, surgían de la pantalla como una parte necesaria de la trama y eran además inmensamente populares. También ese argumento parecía preparado para grandes públicos: joven judío se distancia de su padre tradicionalista, prefiere una vida de cantante popular, vuelve al hogar cuando su padre agoniza y debe elegir, en una noche decisiva, entre su debut en un escenario o cantar en el templo judío en homenaje a su padre. Curiosamente, ese argumento era muy similar a la vida del propio Jolson (Nombre real: Asa Yoelson), nacido en Rusia, 1888, hijo de judíos, que eligió la canción popular y no la tradicional que le pedía su familia y su raza.

Desde octubre de 1927 **The Jazz Singer** se exhibió con largas colas de público frente a la taquilla. El entusiasmo se debía sin duda a que se trataba de una película sonora, porque cuando era exhibida como muda en otras salas (todavía no equipadas con sonido) no suscitaba mayor interés. Así nació oficialmente el cine sonoro.

LA DERROTA DE VITAPHONE. La evolución inmediata del sonido fue una difícil época de transición, llena de incertidumbres. En sus películas de 1928 la Warner comenzó a agregar efectos sonoros parciales, dentro del sistema Vitaphone, manteniendo además su programa de corto metraje, que era de producción más fácil y rápida. En julio de 1928 la empresa estrenó **Lights of New York** (dir. Bryan Foy) que en rigor fue la primera producción totalmente hablada; 22 secuencias con diálogos y dos mudas, en una duración total de 57 minutos. En septiembre de 1928 se estrenó **El loco cantor** (*The Singing Fool*, dir. Lloyd Bacon), la segunda película larga con Al Jolson. El consiguiente apogeo económico llevó a la Warner a comprar tres casas editoras de música, a firmar un convenio con la asociación de compositores para la utilización de canciones, a la absorción de otra empresa productora (First Nacional) y a empujar la instalación de aparatos sonoros en centenares de salas a través de todo territorio americano. Dentro de Hollywood, los directores, los fotógrafos, los sonidistas y hasta los escritores comenzaron a aprender las nuevas necesidades técnicas. Mover intérpretes y conservar la acción no eran tareas

fáciles si al mismo tiempo había que mantener micrófonos cerca de cada actor que habla. Ese proceso de ajuste habría de insumir algunos años.

Pero entretanto el sistema Vitaphone cayó en desgracia y fue reemplazado por el sistema Movietone, que grababa el sonido en la película misma, subsanando una limitación esencial. Debe agregarse aun que las instalaciones en las salas no dependían enteramente de Warner Brothers, que era sólo una empresa productora de películas. Dependían de la Western Electric, enorme empresa que estaba preparada para esa tarea. Tras un conflicto de patentes con Warner, la Western rescató la autonomía para hacer tales instalaciones y para entrar en diversos acuerdos con otras empresas productoras. El cambio favoreció al sistema Movietone y a otros similares que evitaban el uso de los incómodos discos. Con el tiempo, la propia Warner debió volcarse al sistema y abandonar el Vitaphone.

En 1929 el cine sonoro era un hecho admitido. A pesar de las inversiones colosales, que debían recuperarse en diez años, Hollywood se mantuvo financieramente sano y atravesó incluso la enorme barrera de la depresión económica, que azotó al país desde la crisis bursátil en Wall Street (octubre de 1929). En dos años, el cine sonoro fue un drama para el teatro de variedades (al que sustituyó), para centenares de músicos y cantantes (a los que dejó sin público) y para muchos de sus propios intérpretes, cuyas carreras terminaron cuando se advirtió que sus voces o sus habilidades dramáticas no eran aptas para el nuevo medio. Simultáneamente creó una enorme fuente de trabajo para compositores, letristas, autores teatrales y actores llegados de Broadway a interpretar el nuevo teatro en latas. En 1929, los principales premios de la Academia recayeron sobre películas sonoras, pero si se revisan las listas de producción se advertirá una cantidad de títulos mudos con sonorización parcial y tardía. Fue un año de transición.

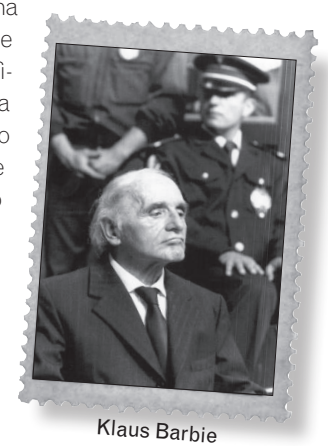
La estética era otro asunto. Una enorme controversia acompañó al nuevo logro industrial, porque el cine perdió en ese momento ciertas riquezas (de acción, de elocuencia fotográfica, de montaje) que había adquirido en los veinte años previos. En la historia han quedado los manifiestos de Chaplin, de René Clair y de muchos críticos sobre los inconvenientes del primer cine sonoro. También quedó un famoso documento de los soviéticos Einsestein, Pudovkin y Aleksandrov (agosto de 1928) pidiendo que el sonido no duplicara la expresión de la imagen sino que fuera su complemento o contrapunto. La historia terminaría por darles una parte de la razón.

Los partidarios del llamado Cine de Autor, que atribuyen al director toda la sustancia y el estilo de cualquier película, deben recordar la tremenda excepción que supone Alan Crosland. Tras haber dirigido **Don Juan**, **Los amores de Manon** y **El cantor de jazz**, que fueron títulos fundamentales en el primer cine sonoro, Crosland quedó en la historia del cine como una figura secundaria, aunque su carrera en Hollywood continuó hasta su muerte en 1936. Fue un caso de director subordinado a una complicada industria.

Cinemateca Revista, n.° 30, Montevideo, febrero 1982.

El año de la justicia anunciada

SE HAN PROGRAMADO para 1984 dos juicios por genocidio, muy similares entre sí, cuyos antecedentes comunes pueden rastrearse hasta Nuremberg (1946). La programación para Argentina es tan extensa como una superproducción, con nueve generales y almirantes que integraron sucesivas juntas militares, más otros altos oficiales en cargos diversos. La programación para Francia es mucho más concentrada, porque en el único banquillo se sentaría Klaus Barbie, el "carnicero de Lyon", que fue comandante nazi durante el período 1942-1944, y cuyo famoso sadismo derivó a la desaparición de unos 4.000 ciudadanos franceses y a la deportación de 7.000 judíos a Alemania (niños incluidos), con seguro destino final en Auschwitz y campos similares.


Klaus Barbie

Además de esa eficacia, difícil de elogiar, se atribuye a Barbie el haber ideado una diabólica maniobra de combate contra la Resistencia francesa. Entre los presuntos resistentes a los que conseguía detener, elegía uno apropiado y le daba vinos franceses. Después lo ponía en la calle sin explicación alguna. El candidato volvía a su grupo pero allí era mirado con enorme desconfianza por sus compañeros. Ese hombre saludable y sin hematomas debía haber "cantado". Así que el candidato perdía amigos, sostenía enojosas discusiones, se veía apartado de datos secretos. Si era bastante débil (y Barbie elegía bien) terminaba por protestar con frecuencia y en alta voz, lo cual era ya un grave perjuicio. También terminaba por traicionar.

El método impresiona por su aire novelesco y sugiere que Barbie debió haber leído muy bien a Dostoyevsky y en particular ***Los endemoniados*** (1871). La autenticidad histórica del caso está certificada por Beate y Serge Klarsfeld, el matrimonio francoalemán que se dedicó a denunciar episodios secretos del nazismo y que logró la tardía captura de Barbie en Bolivia (febrero de 1983). Con ese método, Barbie habría ganado a René Hardy, un integrante de la Resistencia. Fue así que el 21 de junio de 1943 el propio Barbie y un pelotón irrumpieron en una reunión supersecreta, donde atraparon a Jean Moulin, jefe de la Resistencia y delegado personal del general De Gaulle durante 18 meses. De esa reunión consiguió huir Hardy; dos años después, Hardy fue juzgado por esa y otras delaciones, ante un tribunal de Francia liberada, pero se lo absolvió por falta de pruebas. La muerte de Moulin ocurrió días después de su detención.

Ese y otros episodios serán reactivados durante 1984, año de una justicia anunciada, cuando Barbie sea juzgado en la misma Lyon y por tercera vez en su vida. Dos procesos condenatorios (1952 y 1954) había sido realizados ***in absentia***, porque Barbie no estaba ya allí. El dato trágico es que había escapado en 1948 de Europa, por connivencia especial con el cuerpo de contraespionaje de los Estados Unidos (el CIC), después que los norteamericanos le pagaron un sueldo mensual de 1.700 dólares por informaciones anticomunistas, cuando la guerra fría comenzaba a calentarse. Los franceses pidieron oportunamente su extradición, pero Estados Unidos se negó a hacerlo, por motivos

vinculados a su "defensa nacional". Lo que ocultó entonces era que Barbie había estado al servicio norteamericano, que su huida de Europa a Sudamérica se realizó con pasaporte falso a nombre de Klaus Altmann, y que en esa operación colaboraron el Vaticano y la Cruz Roja Internacional. Así Barbie perduró en Bolivia durante treinta años. En 1983, el Departamento de Justicia norteamericano pidió disculpas al gobierno francés por aquella sórdida maniobra de la posguerra.

Gaston Defferre, ministro del Interior en el gobierno de Mitterrand y ex integrante de la Resistencia cuarenta años antes, ha opinado ahora que el nuevo proceso Barbie revolverá "un montón de barro" y que cumplirá una "esencial función pedagógica". El caso histórico es que Francia tuvo frente a los nazis un grado tremendo de colaboracionismo, muy superior a lo detectado en Polonia, Dinamarca, Bélgica, Holanda, Checoslovaquia y otros países que los nazis ocuparon durante la guerra. Ese colaboracionismo, que es el barro a revolver, ha sido parcialmente explicado por las grandes vetas de antisemitismo francés (como lo supo Alfred Dreyfus hacia el año 1894) y por una buena dosis de anglofobia, apoyada en que muchos franceses creyeron que Gran Bretaña los había arrastrado a la guerra. La anglofobia fue reforzada cuando, tras la caída de Francia, navíos británicos aniquilaron a restos de la flota francesa (en Orán, al norte de África, en julio de 1940) tras una serie de advertencias que fueron desatendidas y por el motivo estratégicamente impecable de que Gran Bretaña debía impedir el uso de barcos franceses por la flota alemana. Como allí murieron 1.792 marinos franceses, Gran Bretaña pasó a ser el nuevo enemigo.

Se ha atribuido al mariscal Pétain la justificación del colaboracionismo con el argumento de que el ejército alemán era entonces el triunfador indiscutido, dominaba ya casi toda Europa y, entretanto, en Francia había que "seguir viviendo". Para un país vencido, con privaciones de alimento y transporte, ese argumento explica que granjeros, funcionarios, obreros y policías hayan seguido en sus puestos, bajo supervisión alemana, y hasta justifica que se hayan volcado al mercado negro. Explica que cien mil franceses aceptaran trabajar en Alemania, incluyendo en esa lista a intérpretes cinematográficos como Albert Préjean, Danielle Darrieux y Suzy Delair. O explica que libreros y editores siguieran en lo suyo, tras la prudente eliminación de textos por o sobre Sigmund Freud, Albert Einstein, Emil Ludwig o Stefan Zweig, como aclara también que se hayan reabierto el hipódromo, los museos y los institutos. Había que seguir viviendo.

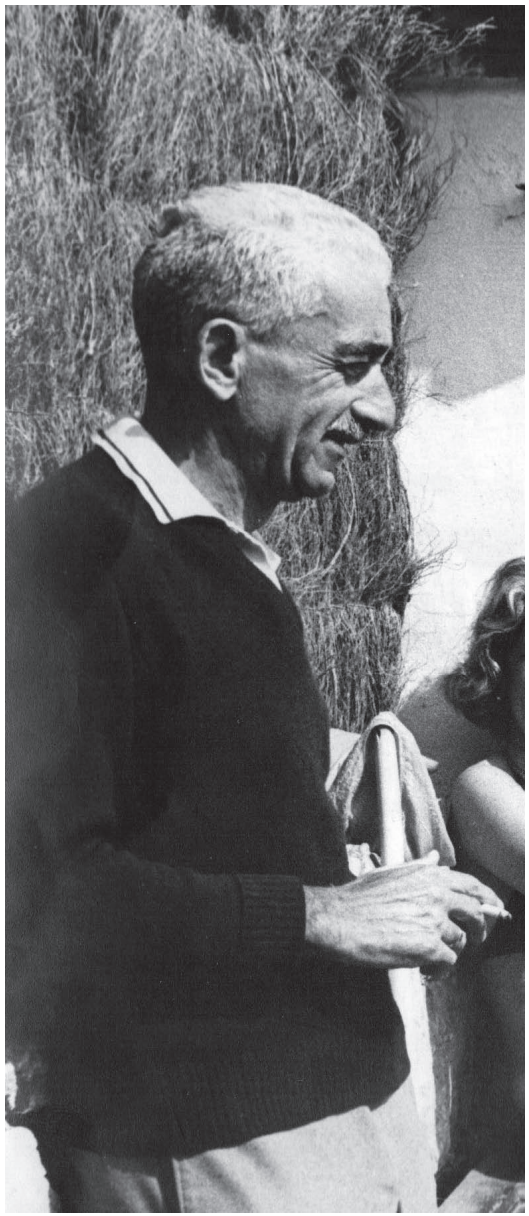
Pero la argumentación explica un poco menos que, en medio de la escasez y del hambre, diversas personalidades francesas hayan integrado las fiestas de la Embajada alemana, hayan sido amantes de oficiales alemanes, hayan escrito o pronunciado artículos o discursos pro nazis y antisemitas. Y eso fue lo que hicieron (entre otros) el bailarín Serge Lifar, la modista Coco Chanel, músicos como Alfred Cortot y Georges Auric, autores teatrales como Sacha Guitry, Jean Cocteau o Jean Giraudoux, actrices como Arletty y Corinne Luchaire, escritores como Colette, Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu La Rochelle, Robert Brasillach y Jean Luchaire. Esos nombres trascendieron y están ahora en textos históricos, porque tenían su fama previa. Por debajo de ellos estaba, anónimamente, la inmensa clase media y los muchos campesinos que creyeron oportuno denunciar a judíos y a resistentes. Por encima de ellos estaba el grupo selecto de gobernantes y dirigentes políticos que ayudó activamente a los nazis: Pierre Laval (ex socialista), Marcel Déat (ex socialista), Jacques Doriot (ex comunista), Fernand de Brinon, Pierre Flandin, los comisarios René Bousquet y Jean Leguay, cada uno de ellos con su séquito de ayudantes y partidarios.

Así que lo menos que puede aducir el astuto Barbie en su defensa es que efectivamente detuvo, torturó, deportó y mató a miles de personas, pero que fueron también muchos franceses los que lo ayudaron y los que en muchos casos tomaron la iniciativa de esos crímenes de guerra. Es un montón de barro. De la quema no se salvarán ni los comunistas. Después que Molotov envió a Hitler un telegrama de felicitación por haber entrado en París, muchos comunistas colaboraron durante un año con los ocupantes, porque entonces regía el pacto nazi-soviético. Fue mucho después que los comunistas pasaron a la Resistencia, tras la invasión de Rusia por los ejércitos nazis (junio del año 1941).

Sin embargo, los jóvenes idealistas de hoy deben saber que 1984, año de una justicia anunciada, puede deparar algunas desilusiones. Las leyes francesas dan por prescriptos a los veinte años algunos de los delitos que Barbie cometió hace cuarenta. En Argentina no hay tal prescripción, porque las torturas y desapariciones son de 1976-1983, pero en cambio será difícil encontrar un papel que pruebe algo contundente, porque es bien sabido que las órdenes comprometidas no se firman y que, por otra parte, el papel se quema muy rápido. No está mal que se inicien los procesos, porque también Argentina necesita una moral y también tiene que seguir viviendo, pero la realidad y los ideales sufren cierta tendencia a distanciarse entre sí. O como dijo un filósofo, "El optimista cree que éste es el mejor de los mundos posibles. El pesimista teme que el optimista tenga razón"[7].

Jaque, Montevideo, diciembre 1983.

[7] Esta nota fue escrita a fines de 1983. El juicio argentino se realizó efectivamente durante 1984 y 1985. Pero el juicio a Barbie quedó diferido sin mayores explicaciones. Su juicio tuvo lugar finalmente en 1987 y se lo condenó a prisión perpetua. Murió de leucemia en la cárcel, en septiembre 1991.



Los datos inútiles

Una culminación del interés de H.A.T. por las paradojas que ofrece la realidad (que, en sus palabras "es mucho mejor que la ficción") fueron las dos ***Enciclopedias de Datos Inútiles*** que Ediciones de la Flor le publicó en 1986 y 1987, con un sorpresivo éxito de ventas en el primer caso. H.A.T. dijo después que la iniciativa de escribirlas se debió al exilio y a la falta de un empleo fijo que le exigiera una dedicación completa.

> "Hacia 1977 tuve la idea de apuntar algunos datos pintorescos que la realidad ofrece cada día. En los muchos libros que pasaron por mis manos, en los diarios y las revistas de España, en las conversaciones cotidianas, comenzaron a surgir las paradojas y las contradicciones de la conducta humana. Dos factores adicionales colaboraron en ese origen. Uno fue la mudanza de una amiga en Barcelona. No tenía sitio para colocar su ***Enciclopedia Británica***, y me dejó en préstamo esos treinta tomos durante algunos meses. Me entusiasmé con esa poderosa fuente informativa, que no sólo permitía verificar fechas, nombres y datos hasta fingir sabiduría, sino que abría otros caminos para la cosecha de curiosidades. Fue también por esa época que encontré azarosamente el primer tomo de ***The People's Almanac***, un libro de Irving Wallace (y su familia) que acumula justamente aquella información interesante y trivial que había empezado a absorberme. El segundo factor decisivo fue la gira europea de Daniel Divinsky, figura principal de Ediciones de la Flor en Buenos Aires, con quien ya habíamos hecho algún trabajo previo. En ese momento, Divinsky tenía su propio exilio en Caracas. Durante una cena divertida cambiamos figuritas y me dijo con real entusiasmo que la miscelánea que yo había empezado a hacer era exactamente lo que él necesitaba para una página dominical que supervisaba en ***El Diario de Caracas***. En ese momento preciso, los 'Datos inútiles' se convirtieron en otra tarea profesional que ayudaría a una vida difícil. El hallazgo ocasional se convirtió en búsqueda sistemática de lo que pudiera servir para la conducta semanal. Entre lo que publiqué y lo que quedó en carpetas se estaba formalizando el material para un libro".

El primer manuscrito del libro en cuestión data de 1982, cuando H.A.T. estaba aún en Barcelona, y sobrevivió entre sus papeles personales. Contiene varias notas que no aparecieron en ninguna de las dos ***Enciclopedias*** posteriores, algunas de las cuales se reproducen a continuación. Curiosamente, H.A.T. no firmó ese manuscrito con sus iniciales sino con el seudónimo "Virgilio Lavalleja", con el que solía mandar cartas a los correos de lectores de diversos medios periodísticos para corregir datos erróneos o para quejarse de alguna penuria provocada por un servicio público o por la burocracia administrativa. Ese manuscrito se abre con esta advertencia: "La cultura es lo que queda cuando uno se olvida de lo que lee. Todos los datos siguientes se pueden olvidar a gran velocidad".

VELOCES

El papa enseñó velocidad y eficacia a España, un país donde los trámites administrativos y las decisiones oficiales suelen demorarse semanas, meses y años. Según resúmenes periodísticos, durante los diez días de su permanencia (octubre-noviembre 1982), Juan Pablo II visitó 17 ciudades de la geografía española, pronunció 40 alocuciones distintas, celebró 16 grandes misas, fue visto en persona por 15 millones de espectadores y en TV por presumibles 20 millones. El operativo requirió el apoyo de 52.000 policías, de 30.000 ayudantes civiles, de casi toda la Iglesia española y de una inversión estimada en 500 millones de pesetas.

En la mañana del 9 de noviembre, cuando el papa no había embarcado aún en el avión que le llevaría directamente de Santiago de Compostela a Roma, el sello Polydor anunció en la prensa la aparición en discos LP y en cassettes de una grabación titulada "El papa Juan Pablo II en España", que contendría "los discursos más importantes durante su histórica visita a nuestro país". También la velocidad es una doctrina.

FRASES HECHAS

La expresión "Conozco ese asunto como la palma de mi mano" es una de las jactancias más vacías en que suele incurrir la Humanidad. Resulta totalmente seguro que un ser humano no distinguiría una foto de la mano propia entre otras diez fotos similares.

Tampoco parece muy correcto hablar de "la manzana del Paraíso", malentendido que circula con profusión. La Biblia no dice que el fruto prohibido fuera una manzana, sino sólo el fruto "del árbol de la ciencia del bien y del mal" (Génesis, 2, 17). Pudo ser un melocotón.

"Más viejo que Tutankamón" es una expresión que sólo tiene seis décadas, desde que en 1922 y con cierto margen de azar, fuera descubierta la tumba de este faraón egipcio. Sobre el descubrimiento circuló además la leyenda de que esa tumba contenía una maldición y que los profanadores del recinto habrían de morir a corto plazo. El probable origen es que Lord Carnarvon, patrocinador de la expedición, falleció dos meses después de esa hazaña. La realidad era sin embargo más sencilla. Es cierto que Lord Carnarvon murió por la picadura de un insecto, pero de los diez integrantes de la expedición cinco vivieron durante veinte años más y dos de ellos durante cuarenta años. Todos tuvieron mejor vida que el propio Tutankamón. Éste reinó efectivamente hacia el año 1360 antes de la era cristiana, pero eso no quiere decir que llegara a viejo. Los mejores cálculos dicen que murió a los 18 años.

INOCENTADA

El Día de los Santos Inocentes (diciembre 28) es en la Edad Moderna una ocasión de gastar bromas diversamente livianas o pesadas. En la Edad Media y en muchos países europeos, era la ocasión de una ceremonia infantil. En diciembre 6 (día de San Nicolás, patrón de los niños), una ciudad podía elegir un "obispo-niño". En diciembre 27 el así ungido se hacía cargo de la catedral y presidía una serie de rituales durante el día 28, aunque de la lista se excluía expresamente la misa.

La costumbre dio lugar a abusos y fue sucesivamente abolida en Basilea (1431) y en Inglaterra (hacia 1600). Desde entonces los obispos suelen ser no solamente solteros sino mayores de edad.

RETRETA

Desde el momento mismo en que un golpe militar iniciara en Polonia un régimen de fuerza (diciembre 1981) el corresponsal Ricardo Estarriol envió a ***La Vanguardia*** de Barcelona abundantes despachos (luego premiados) sobre la tensa situación política y sobre el ingenio con que el pueblo polaco procuró manifestar su resistencia. En febrero 1982 uno de esos despachos notificó que el toque de queda para las noches, que se iniciaba a las 23 horas, fue compulsivamente adelantado a las 18 horas. La intención gubernamental era obligar a que la población polaca se quedara en sus casas, con lo que aumentaría la audiencia para el noticiario de TV (sumamente oficialista) que se transmitía a las 19:30hs. Hasta ese momento una buena parte de la población salía ostentosamente a la calle y hacía prolongados paseos que el periodista comparó con los "corsos" mediterráneos de verano y carnaval.

Estarriol informó que en Varsovia se inició la moda de llevar en el ojal de la chaqueta un pequeño fusible, como símbolo de la "resistencia". También señaló que cuando el horario del toque de queda fue adelantado a las 18 horas, la población inició elocuentes paseos callejeros a las 17:30.

REGLAS

En 1977 la Fuerza Aérea norteamericana dictaminó que los cadetes que queden embarazados no están obligados ya a renunciar a la Academia del organismo ni tampoco son pasibles de expulsión. Pero las academias de la Marina y del Ejército no han modificado su política en la materia. Un cadete embarazado (o responsable de un embarazo ajeno) debe interrumpir de inmediato sus cursos, a los que no puede volver.

La actitud liberal que adoptó la fuerza aérea tiene empero sus limitaciones. El cadete embarazado queda en libertad de proceder a un aborto o de tener su hijo (para lo cual se le concede licencia especial), pero en cambio no puede casarse hasta alcanzar su graduación. La prohibición de casarse abarca, por otra parte, a los cadetes de los tres cuerpos militares, con la base que fuera explicada por un abogado del Pentágono: el embarazo puede ser un fenómeno temporal, pero el casamiento es algo permanente. Esa explicación desconoce los porcentajes estadísticos del divorcio en Estados Unidos.

Las disposiciones sobre embarazos y abortos derivan de que en 1976 las Academias de Ejército, Marina y Fuerza Aérea comenzaron a aceptar la inscripción de mujeres.

PRESTIGIO

En mayo de 1982, un avión de Iberia proveniente de Madrid aterrizó en Barcelona con tanta mala suerte que desbordó el recorrido de pista y quedó atravesado sobre una carretera cercana. Al día siguiente apareció en los diarios la fotografía consiguiente.

De inmediato, autoridades no identificadas comprobaron que habría problemas técnicos para el retiro y procedieron en consecuencia a borrar el nombre de Iberia que se destacaba a los costados del avión. A ese efecto, una cuadrilla de operarios remontó a los costados del aparato, con escaleras y pintura, dejando una enorme mancha negra donde antes constaba el nombre de la compañía. Se supone que el objetivo era borrar ese nombre de fotos ulteriores.

Otros fotógrafos tomaron sin embargo la imagen de tales operaciones, y esas otras fotografías aparecieron en los diarios de Barcelona entre variados comentarios.

FANÁTICOS

En 1950 Brasil perdió el partido final de un Campeonato Mundial de Fútbol (frente a Uruguay, por 2-1) y se produjeron no menos de veinte suicidios entre los aficionados brasileños. En 1969 otro partido de fútbol llevó a la guerra entre Honduras y El Salvador, en un episodio que duró quince días, incluyó sus bombardeos y terminó por trabajosa gestión especial de la Organización de Estados Americanos (OEA).

Sin embargo, ese deporte ha sido escasamente mortífero en la historia de las peleas colectivas. El fútbol existe en su forma actual desde 1863, pero en los 25 siglos anteriores el factor religioso consiguió agitar a multitudes con mayor eficacia. Una lista básica debería comenzar por episodios narrados en la Biblia, seguir con la "guerra santa contra los infieles" que emprendieron los mahometanos (desde el siglo VII) y culminar con las Cruzadas de dos siglos completos (años 1095 a 1291), donde los infieles emprendieron la guerra santa contra los mahometanos. Las Cruzadas transportaron sucesivos miles de cristianos hasta la llamada Tierra Santa, a la que contaminaron con masacres colectivas y ríos de sangre por las calles de Jerusalén, a fin de rescatar esos territorios del dominio mahometano. Los cristianos estaban orientados en el caso por diversos preceptos bíblicos, uno de los cuales es un Mandamiento muy lacónico: "No matarás" (Éxodo, 20, 13). A su vez los mahometanos mataron a miles de contradictorios cristianos.

La racional época contemporánea no debe creer sin embargo que tales luchas fanáticas hayan quedado superadas. Las convicciones religiosas son uno de los factores que siguen oponiendo a israelíes y árabes en sucesivos conflictos de las últimas décadas. La oposición entre católicos y protestantes es también un factor importante en los continuos disturbios de Irlanda del Norte durante este siglo. Otras ideas religiosas menos difundidas llevaron a fundar en San Francisco el People's Temple, una organización que presidió el demente Jim Jones; después que esa entidad trasladó su sede a la República de Guyana, cercana al Mar Caribe, el líder incitó a sus fieles a un suicidio colectivo (noviembre 1978), con un saldo contabilizado en 913 cadáveres, incluyendo a Jones. Al mismo orden de ideas pertenece la masacre de Beirut (septiembre 1982), atribuida a milicianos de un grupo denominado Libanés Cristiano (sic), que irrumpieron en dos campos de refugiados y asesinaron a 1.400 civiles indefensos, aparentemente con la complicidad o la tolerancia de las fuerzas israelíes de ocupación. En el inventario de tales masacres se deben incluir otras estrictamente mahometanas, que fueron impulsadas por el Ayatollah Khomeini desde que subiera al poder en Irán (febrero 1979) y cuyas víctimas han sido también iraníes, con pintorescos procesos que la prensa mundial ha ventilado semanalmente.

El nacionalismo se ha combinado variablemente con la religión en esas abundosas peleas, al punto de que el patriotismo integró regularmente las guerras del mundo, desde las mediterráneas que cuenta ***La Ilíada*** hasta las atlánticas de las Islas Malvinas (o Falkland) en 1982, sin omitir a dos guerras mundiales. De hecho, el impulso patriótico ha producido más muertes y más transformaciones históricas que la "lucha de clases" en que se apoya la sociología del marxismo, pero curiosamente no ha recibido un similar análisis crítico. En el fondo, el grave problema del nacionalismo es que no se lo considera un defecto humano sino una excelsa virtud que debe ser enseñada en las escuelas, con todo un repertorio de banderas, himnos y discursos. Eso lleva a exaltar los beneficios del patriotismo, desde antiguas luchas por la independencia a

la preocupación de todos por el bienestar de la sociedad en que viven. A la inversa, lleva también a una serie de males por los que no cabe culpar a personas individuales (Iván el Terrible, Napoleón, Hitler, Mussolini, Khomeini o Galtieri) sino a casi toda la Humanidad. Se trata de una tendencia congénita en el hombre y se pone de manifiesto a la menor provocación, incluyendo estas líneas. No sólo afecta a los pueblos de las grandes potencias, que lucen el orgullo de su propia fuerza, sino también a una cantidad de grupos menores, como (orden alfabético) albaneses, catalanes, húngaros, irlandeses, israelíes, libaneses, libios, mexicanos, palestinos, turcos y vascos, todos los cuales se ofenden a gran velocidad. La situación puede llevar también a enormes paradojas si el grupo minoritario forma parte de un país diversificado, en el que los nacionalismos se superpongan y mezclen (como ocurre con los vascos y tradicionalmente con los países balcánicos) o si carece de un territorio al que pueda llamar propio, como ocurrió con Israel hacia 1948 y con los palestinos desde 1948.

El lenguaje ha sido uno de los mejores campos de batalla para los nacionalismos de todo tipo, y los sutiles síntomas patrióticos aparecen por igual tanto en lo que se dice como en lo que se omite, tanto en la ponderación de lo propio como en el desprecio o la acusación contra lo ajeno. Así, un Ministerio que se prepara para invadir al vecino suele ser llamado Ministerio de Defensa, quizá porque sería mal visto llamarlo Ministerio de Ataque. La sutileza verbal no impide que por debajo asomen las crudas realidades. La feroz guerra contra el Líbano, a mediados de 1982, fue realizada por un ejército que oficialmente se llamaba Fuerzas Israelíes de Defensa, y cuando en esa campaña se produjeron excesos (desbordando las así llamadas "leyes de la guerra"), buena parte de la opinión pública mundial pidió la dimisión de Ariel Sharon, cuyo cargo era Ministro de Defensa de Israel. Ese sistema verbal continúa el principio, ya apuntado satíricamente por George Orwell, de llamar Ministerio de la Paz al que se ocupa de la guerra, o Ministerio de la Abundancia al que se ocupa de la escasez. Así también Francia sigue promulgando como principios nacionales los de ***Liberté***, ***Égalité***, ***Fraternité***, que fueron sentados por la Revolución Francesa (1789), pero los apóstoles de esa fórmula procuran saltar velozmente sobre la posterior y enorme aprobación del pueblo francés a Napoleón I (1804), a la Restauración de los Borbones (1814), al rey Luis Felipe (1830) y al otro emperador Napoleón III (1852), sin olvidar la libertad, igualdad y fraternidad dispensadas por una mitad de Francia al capitán Alfred Dreyfus, que era judío, era inocente y sobrevivió a la humillante condena militar y judicial (1894-1906) que lo llevó prisionero a la Isla del Diablo, en la Guayana Francesa.

En una lista de expresiones idiomáticas nacionalistas, es procedente recordar que el himno alemán comienza con las palabras "Alemania, Alemania sobre todo / sobre todo en el mundo", lo cual ha dado cierto escozor a los diplomáticos extranjeros que lo han escuchado durante décadas. (Pero si les trasladan a Buenos Aires deben escuchar el himno nacional argentino, que comienza con las palabras "Oíd mortales el grito sagrado / Libertad, Libertad, Libertad"). Un nacionalista puede llamar "cipayo" a quien sirve a un país extranjero contra el suyo propio, con lo cual la expresión lleva una carga de reproche o de insulto. El término deriva del original "sepoy" y calificaba a determinados habitantes de la India antes de 1947, pero el diccionario castellano define genéricamente a un "cipayo" como un "soldado indio al servicio de una potencia europea", sibilina frase donde se esconde que la tal potencia era Gran Bretaña durante su dominación de la India. Fuera del diccionario, la izquierda de habla española, particularmente en América del Sur, ha designado como "cipayo" a quien sirviera (y no sólo como soldado) a una potencia extranjera, la que no resultaba europea sino habitualmente norteamericana.

Los datos nacionalistas del lenguaje tienen muy diversas graduaciones alcohólicas. Las autoridades los dividen en cuatro grupos mayores:

a) Meramente informativos. El ***ballet ruso*** era efectivamente ruso y fue difundido en países occidentales por Diaghilev, Fokine y otros. La ***pelota vasca*** es un deporte vasco. El ***paño escocés*** tiene un diseño cuadriculado muy particular, que se usa habitualmente en Escocia. La ***canasta uruguaya*** es un juego de naipes que se inventó realmente en Uruguay, dando así uno de los pocos motivos internacionales para que se hablara de ese escaso país (pero varios campeonatos de canasta uruguaya se han realizado en el Club Argentino de Montevideo, probablemente para confundir a los historiadores).

b) Equívocos. No parece haber bastante motivo para que los norteamericanos llamen ***French fries*** a un estilo de patatas fritas, que pudo ser inicialmente francés pero que es de fácil reproducción internacional. Igualmente, no parece ya justificado que se llame ***ensalada rusa*** a cierta comida fría ni ***ruleta rusa*** a cierto deporte caliente. Los músicos ingleses denominan ***French horn*** (corno francés) a lo que en español se conoce como corno de caza o trompa de caza. Pero a su vez los músicos españoles llaman ***corno inglés*** a un instrumento más cercano al oboe, sobre el que el respetado ***Vocabulario musical*** de Manuel Valls Gorina formula cierta aclaración: "El calificativo de ***inglés*** procede al parecer del término francés ***angle*** por formar un ángulo con el instrumento la pieza en la que se aplican las lengüetas". Se trata así de un adjetivo utilizado con poca seriedad.

c) Despectivos. Un producto químico de presuntos efectos afrodisíacos se obtiene con la base de un insecto coleóptero y tiene el apropiado nombre latino de ***Lytta vesicatoria*** y el español de ***cantáridas***, pero los manuales en inglés lo llaman ***Spanish fly*** o ***Russian fly*** (mosca española, mosca rusa), probablemente para aliviarse de un tema tan bajo. En los acueductos y diques de Croton, que han sido importante fuente de agua potable para New York, se descubrió que anidaba un desagradable parásito volador, al que primero se llamó razonablemente ***Croton bug*** y después ***German cockroach*** (cucaracha alemana), aunque era improbable que los alemanes hubieran iniciado esas hostilidades. Del mismo orden ha sido la denominación de ***German measles*** (sarampión alemán) a una enfermedad que gentes más sobrias llaman "rubeola". Una película del Oeste es por definición un "western", pero si fue hecha en Italia, con abundante imitación del producto auténtico, pasa a ser rotulada como ***spaghetti western***, término frecuentado por la crítica cinematográfica internacional (pero no por la italiana). La costumbre de irse de un lugar sin anuncio previo y sin saludar (o irse de un restaurante sin pagar la cuenta) aparece rotulada en inglés con la expresión ***French leave*** y en castellano con su equivalente de "irse a la francesa". En un recuento de la vida del famoso pistolero norteamericano Billy the Kid (1859-1880), Jorge Luis Borges señala que ese arisco personaje llegó a jactarse de haber cometido 21 asesinatos, "sin contar mexicanos", a los que tenía por raza inferior.

ALTIBAJOS

Al arquitecto romano Vitruvius (o Vitruvio o Vitrubio), que vivió en el siglo anterior a Jesucristo, se atribuye la primera mención histórica del ascensor, como elemento conve-

niente dentro de un edificio. En los 19 siglos siguientes se instalaron algunos movidos a tracción de sangre. En 1800, cuando se hicieron más frecuentes las casas de dos y tres pisos, comenzaron a instalarse ascensores rudimentarios, impulsados a vapor y con un sistema de contrapesos, mediante cilindros que se llenaban o vaciaban de agua. En 1853, el mecánico Elisha Graves Otis creó un sistema de seguridad, que comenzaba a funcionar automáticamente si se rompía cualquiera de los cables. Su demostración, hecha en la Crystal Palace Exposition de New York, condujo a la divulgación de ese elemento arquitectónico y a la instalación del primer ascensor mundial para pasajeros en las tiendas Haughwout de New York (1857), llevando a menos de un minuto el tiempo necesario para subir cinco plantas. En 1889 la electricidad fue un aporte decisivo y durante un siglo los ascensores fueron accesorios constantes de la construcción. Gradualmente se incorporaron los botones de llamada y de alarma, el control eléctrico de las puertas, los teléfonos internos para casos de emergencia, la combinación de dos o más ascensores en un mismo sistema eléctrico (para grandes edificios públicos) y los letreros que advierten que los niños no deben viajar solos. En 1971 comenzó a divulgarse el ascensor doble, que sirve simultáneamente a dos pisos contiguos y donde el pasajero debe subir o bajar por escalera un trecho complementario, según vaya a planta par o impar. El sistema reduce a la mitad la cantidad de paradas intermedias, pero tiene otros inconvenientes, en especial para inválidos y para carga o descarga de objetos.

Aunque en la actualidad el ascensor es el medio de transporte colectivo de mayor uso mundial (superando en cantidad de pasajeros a trenes, autobuses, automóviles y afines), es también prácticamente gratuito y es el que sufre menor cantidad de accidentes anuales, que no llegan al millar en el mundo entero. Casi todos sus percances se deben a los sistemas de puerta automática. En un caso histórico se debieron a factores ajenos a su técnica. En julio de 1945 un bombardero del ejército norteamericano chocó contra el piso 79 del Empire State Building de New York, precipitando a un ascensor hacia abajo y a lo largo de 75 pisos. Pero los dos pasajeros fueron rescatados con vida, porque los ascensores de ese imponente edificio, que son sumamente veloces (22 kilómetros por hora) tenían dispositivos de seguridad para tales emergencias.

Es relativamente frecuente que otros pasajeros queden atrapados en otros ascensores durante algunos minutos, pero han sido excepcionales los casos de encierros durante horas o días. Uno de ellos ocurrió en Estados Unidos durante noviembre de 1965, cuando un apagón general cortó la electricidad en una inmensa zona de la costa atlántica, haciendo crítica la situación de miles de habitantes de New York, atrapados en ascensores justamente a la hora de cierre vespertino en oficinas. Los bomberos debieron subir con linternas por miles de escaleras, en una ciudad de diez millones de habitantes. Abrían los ascensores con diversos procedimientos y precipitaban escaleras abajo, en medio de la oscuridad, a los afligidos prisioneros del progresismo arquitectónico, comenzando desde luego por las damas y los niños.

Según narró en su momento la revista ***Newsweek***, los bomberos tenían orden de culminar su tarea con un grito en la oscuridad: "¿Hay niños aquí?" En un caso les contestaron: "¡Pero si recién nos hemos conocido…!"

SINTÉTICO

Mary McCarthy resumió ***Las tres hermanas*** de Chejov, pieza teatral de 1901, en unas pocas palabras:

"Tres hermanas demoran cuatro actos en no ir a Moscú, aunque tienen el dinero para el pasaje".

Esa píldora informativa, muy apta para resúmenes de teatro y cine en las carteleras periodísticas, suscitó inevitables imitaciones:

El ciudadano (Orson Welles): "Un magnate muere diciendo Rosebud y nadie sabe por qué. La investigación periodística insume dos horas y no aclara el caso".

Hamlet (Shakespeare): "Huérfano vacilante desconfía de un tío. Mueren él y otros".

El ángel azul (Josef von Sternberg): "Profesor alemán decadente enloquece por cantante promiscua y fallece en la demanda".

Los hermanos Karamazov (Dostoyevsky): "Dos de cuatro hermanos quieren matar a su padre, pero quien lo mata es el tercero, con gran tristeza del cuarto".

SPAIN IS DIFFERENT

Durante la campaña electoral española de 1982 se escuchó decir reiteradamente a los candidatos opositores que la administración española era cara, era mala y era lenta. Sin embargo, ya Mark Twain señaló inmortalmente que todo el mundo habla mal del tiempo pero nadie hace nada al respecto. Los ejemplos de la burocracia española darían para un libro, cuya recopilación exigirá, sin embargo, la relectura de las quejas publicadas en los periódicos. Después de lo cual, los altos funcionarios administrativos no leerán el libro o, peor aún, lo leerán, sonreirán y dejarán todo como estaba.

Pero la historia debe saber que en esos periódicos (en ***El País*** y en ***La Vanguardia***, principalmente) se recoge casi todos los días la queja de un jubilado o un pensionista que no logra cobrar sus haberes, a pesar de que todos sus derechos y sus papeles estén en buen orden. O se ha perdido un expediente, o no se ha hecho cierta comunicación de una provincia a la otra, o falta una firma de un funcionario al que nadie encuentra o identifica. Lo frecuente es que en las oficinas, para esos y otros casos, no se dé explicación alguna y se exhorte al interesado con una famosa frase española: "Vuelva usted mañana".

Algunos optimistas han confiado en que la era de la computadora pueda solucionar esos y otros problemas similares. Pero sólo se trata de una ilusión. La computadora se aplica, efectivamente, al pronto cálculo de la quiniela del fútbol, documentando en dos horas la cantidad de acertantes y sus premios respectivos. Pero no se aplica (o se aplica mal) a los trámites administrativos. Si una persona quiere obtener su pasaporte, o renovar el anterior, le piden un Certificado de Antecedentes Penales; es decir, un documento probatorio de que en los últimos cinco años no ha tenido ningún problema serio con la Justicia. Ese documento se obtiene sólo en Madrid (lo que obliga a trámites al resto de España) y origina pérdidas de tiempo y de dinero, al solo efecto de probar que se ha sido inocente de delitos durante los últimos cinco años. Pero eso podría ser rápidamente solucionado por la computadora. Si el interesado cae preso, así sea por una leve infracción de tránsito, a la policía local le cuesta sólo cinco minutos saber los antecedentes policiales y judiciales de la persona en cuestión. Pero la persona misma no se beneficia de los registros. Al exigir el Certificado de Penales, la Administración parte de la base de que el Interesado es culpable hasta que demuestre su inocencia. También parece creer que ese Interesado es un señor al que le encanta perder dinero, humor y tiempo que robará a su trabajo.

Esa situación ofreció un repentino vuelco con las promesas del nuevo gobierno socialista español. Entre sus primeras medidas apareció la designación de Javier Moscoso como Ministro de la Presidencia, a cuyo cargo estaría regularizar muchas deficiencias administrativas. En un reportaje que ocupó una página entera (***El País***, 11 de diciembre 1982), Moscoso anunció insólitamente que se proponía terminar con la exigencia del Certificado de Penales, porque (al igual que los certificados de nacimiento) se trata de hechos que la Administración ya tiene registrados y a los que no hará falta reiterar. Otros planes de Moscoso, igualmente loables, aluden a un cumplimiento mejor de los horarios administrativos, a cambiar ventanillas de Ministerios por mostradores más amplios y abiertos, a crear equipos de información sobre trámites, a iniciar horarios vespertinos complementarios en muchas oficinas públicas, a eliminar los casos de doble sueldo que detentarían algunos favorecidos, a declarar incompatible la condición de parlamentario con otro cargo público (e incluso con un cargo privado si éste se relaciona indirectamente con el Estado).

Cuando anunciaba esas y otras medidas, el nuevo Ministro de la Presidencia sabía sin duda que se enfrentaba a un país de enorme resistencia al "cambio" prometido por el nuevo gobierno socialista. Los problemas de estructura comienzan en la vigencia de leyes, reglamentaciones y ordenamientos administrativos; siguen por la vigencia de lo que Benavente llamó "los intereses creados"; continúan aun con la resignada aceptación de muchos funcionarios y muchos ciudadanos ante las realidades que tienen en su derredor. De esa aceptación han surgido frases hechas, como "Usted sabe cómo está montado esto; no proteste" o también "Yo aquí soy un mandado…" o, peor aun, la comparación con otros países, porque también hay demoras, complicaciones y corrupciones en los trámites de Argentina, Polonia, México y seguramente la Unión Soviética. En las 24 horas siguientes al reportaje a Moscoso, el mismo diario ***El País*** recogía ya una declaración de la UGT (Unión General de Trabajadores), que se oponía a presuntos turnos vespertinos complementarios en la administración pública, a menos que fueran compensados con dinero, horarios u otros beneficios.

Eso enseñaba ya que las cosas no son fáciles, y que a los problemas de estructura hay que sumar los condicionamientos de los grupos de presión, más los problemas de mentalidades ya acomodadas a una realidad defectuosa, más los tironeos entre quienes mandan y quienes son mandados (también llamados "lucha de clases"). Los casos concretos pueden dibujar cierto panorama español.

CASO UNO. Variante al trámite de Pasaporte. El Interesado consulta en oficina respectiva (Plaza España, Barcelona) cuáles son los documentos necesarios para tal solicitud. Le informan que, entre otros, un Certificado de Domicilio. Debe ***probar*** que vive en la calle tal número tal. Así, Interesado trabaja durante diez días entre alcaldes de barrio (posteriormente abolidos), formularios a rellenar, firmas de testigos, constancia de documentos de identidad ajenos, ratificación de firma de alcalde en oficinas municipales (Plaza Comas, Barcelona), más todos los agregados de pólizas, sellos y "pase usted a buscarlo el martes". Finalmente Interesado llega con todos sus papeles a oficina de Pasaportes en Plaza España. Le atiende un funcionario distinto, quien examina grupo de papeles y devuelve el Certificado de Domicilio. "Esto no hace falta", dice.

CASO DOS. Interesado debe hacer gestión de Registro Civil en juzgados municipales (Salón Víctor Pradera, Barcelona). Le exigen copia de Partida de Nacimiento de su padre, que efectivamente nació en Barcelona (1893). Solicita ese documento en otro mostrador de la misma repartición. Se lo prometen para diez días después. Regresa en ese plazo y le exigen que hable con el jefe. Este comienza a recordar a Interesado que la solicitud es improcedente y que debe presentarse el titular a pedir su propia partida de nacimiento. Interesado contesta que su padre falleció diez años antes. Jefe cuestiona motivos de Interesado para solicitar partida ajena. Interesado contesta que se la exigen en esa misma repartición pero en otro mostrador. Jefe exige que Interesado deje constancia de motivación en el recibo y que agregue fotocopia de su propio Documento de Identidad. Por un feliz azar, Interesado lleva tal fotocopia en el bolsillo. Entrega fotocopia, redacta y firma constancia, recoge partida, agrega frase airada: "España no camina porque hay demasiados funcionarios como usted". Jefe contesta: "Dígale eso a los legisladores". Y efectivamente, parece haber alguna ley que impide que una persona solicite partida de nacimiento de otra, así sea su padre.

CASO TRES. En calle Bertrán 116 (Barcelona) hay un edificio con garaje privado y capacidad de 20 plazas de "parking". Por tanto hay en la acera una constancia de "vado"; allí no se puede estacionar un coche. El 17 de agosto de 1982, sin embargo, aparece estacionado un coche Seat 124, que impide entrar o salir del garaje. Diversas llamadas de atención (bocinazos) y averiguaciones complementarias no rinden efecto alguno. A la media hora está obstruido el tránsito en la entrada y salida, pero también en la calle, que es estrecha. Se ha llamado al 092 y viene la grúa municipal. Encargado de grúa pide le exhiban el "permiso de vado" y constancia de que el pago respectivo está al día. Interesados le contestan que no sólo no poseen tal documento sino que quien pueda tenerlo (presidente de comunidad de propietarios, o administrador del edificio) estará seguramente de vacaciones en otra provincia. Discusión consiguiente lleva otra media hora, pero Encargado Grúa aduce que él tiene órdenes precisas, que él "es un mandado" y que no puede hacer otra cosa. Grúa Municipal se retira y deja al Seat 124 donde estaba. Nuevas llamadas al 092 terminan en que Jefe de Guardia Urbana amonesta severamente a co-propietarios del edificio por no tener el permiso de vado a la vista, pero accede a enviar nuevamente a la grúa. A las tres horas, la grúa no había aparecido. La carta publicada con esta queja en ***La Vanguardia*** (Barcelona, 16 de octubre 1982) no da el número de chapa del Seat 124, pero cabe suponer que ese auto pereció poco después en un incendio.

CASO CUATRO. Matrimonio español se traslada a vivir desde Madrid a Gerona, por motivos de trabajo estable. En marzo 1982 el matrimonio efectúa las modificaciones pertinentes al empadronamiento y queda registrado en Gerona, mientras es dado de baja en Madrid. Las elecciones españolas se anuncian para octubre 1982. Pocas semanas antes de su fecha, el matrimonio procura verificar en Gerona cuál es la mesa electoral a la que le corresponde concurrir. Le contestan que no podrá votar en Gerona, porque las nóminas de votantes se ajustan al censo de 1981 y allí ese matrimonio no está incluido. Tampoco puede votar en Madrid, donde se ha dado de baja. El matrimonio envía carta de lectores a ***El País*** de Madrid (23 de octubre 1982). Señala que al día siguiente de obtener la respuesta negativa se entera "de

que la Audiencia Territorial de Madrid ha dado luz verde a [el teniente coronel Antonio] Tejero para presentarse en estas elecciones. Conclusión: dos ciudadanos con todos los papeles en regla no pueden ejercer su derecho al voto, y una persona que asalta el Congreso, metralleta en mano, emprende el camino electoral hacia el mismo".

CASO CINCO. Tres días después de realizadas las elecciones de 1982, un conocido articulista de Barcelona ha narrado sus experiencias como presidente de una mesa electoral, cargo para el que fue designado, como otras personas, por el azar de un sorteo. Su reseña subraya que el método del sorteo ya es indebido, porque puede derivar a que una persona totalmente inepta deba asumir un cargo de enorme responsabilidad. Señala también que las autoridades electorales han prescindido de máquinas de escribir y de calcular, haciendo lento y trabajoso un proceso de recuento y constancias que por su misma índole debía ser eficaz y veloz. Agrega que es enorme la cantidad de tarea burocrática que se pone a cargo de personas carentes de experiencia: "Lo tuvimos que aprender todo, rellenar las actas de constitución de la mesa, encauzar por vías más o menos correctas las actas denunciando las copiosas irregularidades censales, conocer los derechos y deberes de los interventores, las potestades de los apoderados, las posibles presencias de solemnes notarios. Tuvimos que mostrarnos expertos en sumas, en los resúmenes, escrutinios, certificaciones, estadillos, plantillas, sellos y tampones. Estampamos innumerables firmas al pie de documentos, en los márgenes, donde cupieran y se exigiera de actas, las certificaciones, notificaciones, protestas legales y las copias literales que pueblan los almacenes de nuestra democracia. Para acabarlo de arreglar, los resultados de la votación que por triplicado se mandan al juez se han de repetir para la Estadística Municipal, ejemplo deplorable de omisiones y errores sin cuento –supongo que para hacer con ellas pajaritas de papel– como si Estadística no pudiera recabar más tarde de los juzgados los resultados de las elecciones."

El articulista (Néstor Luján, en ***La Vanguardia***, 31 de octubre de 1982) ha querido agradecer públicamente la colaboración que en el caso prestaron sus compañeros de mesa y algún interventor. Si no fuera por ellos, imagina que "estaría yo a estas horas todavía en el colegio, bajo un alud de papeles, o bien en el manicomio, con un tampón en las rodillas y sellando papeles, paredes, la camisa de fuerza y la frente noble del presidente de la Junta Electoral que me nombró, si tuviera la caridad de visitarme".

PROTAGONISTA

A las 10:30 hs. de la mañana del 14 de febrero de 1929, siete pistoleros del grupo O'Banion estaban en un garaje de la North Clark Street de Chicago, esperando una partida de licores de contrabando. En lugar de eso, llegó un auto Cadillac del que descendieron tres hombres con uniforme policial y dos hombres de civil. Los siete pistoleros fueron enfilados de cara a la pared, a lo que accedieron fácilmente, porque en ese momento no parecía haber prueba contra ellos. Los cinco visitantes procedieron a ametrallar por la espalda a los siete locatarios. En el revuelo consiguiente, los cinco asesinos salieron del sitio con ingeniosa facilidad, porque los tres aparentes policías fingieron arrestar en ese momento a los dos cómplices vestidos de civil.

La así llamada matanza de San Valentín fue uno de los operativos más famosos en la nómina de ajuste de cuentas entre el grupo Al Capone y los diversos pistoleros rivales. En ese momento Capone era el jefe de mayor poderío en el oficio. Manejaba

desde 1920 un negocio ilegal de bebidas cuyo producido bruto fue estimado en sesenta millones de dólares por año, ocupándose de unos diez mil tugurios clandestinos, conocidos en el ramo como ***speakeasies*** (locución inglesa derivada de la necesidad de hablar allí en voz baja). El negocio derivaba de la Prohibición que desde 1919 impedía la fabricación y venta de bebidas; también derivaba de la facilidad con que se obtenían armas de fuego, y de las tradiciones importadas por la Mafia siciliana, sin contar con el reciente aporte del automóvil y del teléfono, que facilitaban esas operaciones, más la extendida corrupción policial y judicial que los pistoleros fomentaron.

Capone protegió de varias maneras su encumbrada posición. Oficialmente comenzó a operar con una tarjeta de visita que decía "Alphonse Capone – Negociante en muebles de segunda mano – 2220 South Wabash Avenue – Chicago". Cuando concurría al teatro estaba rodeado de 18 guardaespaldas, todos ellos vestidos de etiqueta. Cuando ordenaba una muerte, procuraba no estar presente. Aunque en Filadelfia recibió un año de prisión (por porte ilegal de armas), no fue fácil atraparlo. Detenido en 1931, sólo se le pudo achacar una evasión de impuestos, por la que fue condenado a once años de prisión, ochenta mil dólares de multa y la negativa a toda libertad provisional. Enfermo de sífilis, murió en 1947.

La personalidad de Capone está detrás del Tony Camonte que Paul Muni interpretó en **Scarface** (1932), una de las más famosas películas policiales. El director Howard Hawks y el argumentista Ben Hecht incorporaron al relato un vasto anecdotario del pistolerismo en Chicago. Según posteriores declaraciones de Hawks (1974), el mismo Capone se sorprendió de encontrar allí tanto material de base auténtica. Pero no se disgustó. Como lo cuenta Hawks en un largo reportaje, Capone vio **Scarface** cinco o seis veces y compró una copia para su uso personal. Lo que Hawks no aclara es cómo lo hizo. Cuando la película se estrenó, Capone ya estaba en la cárcel.

PAPELÓN

El avance de la inflación en el mundo ha dejado en desuso a muchos tipos de monedas, cuyo valor ínfimo ya no compra una miga de pan. En España, un ejemplo reciente ha sido la moneda de 50 centésimos (media peseta), que pasó naturalmente a los museos de numismática, donde se encontrará con los maravedíes, con el patacón argentino y con el vintén uruguayo, que en sus buenos tiempos valía dos centésimos de peso.

A la inversa, la misma inflación ha llevado a emitir papel moneda de valores superiores, sin los cuales sería necesario fijar horas extras para los recuentos de dinero en todas las cajas de bancos y empresas comerciales. En Estados Unidos, la denominación más alta a que se llegó hasta el momento fue el billete de 100.000 (cien mil) dólares, que ostenta (según escasos testigos) la imagen del ex presidente Woodrow Wilson. Pero aparentemente no circula, con lo que la información al respecto es melancólicamente indirecta.

La inflación argentina llevó primero a instituir el ***peso nuevo***, que equivale a cien ***pesos viejos***, y después a emitir grandes cantidades de papel moneda por denominaciones siempre superiores. El record fue en 1981 un billete de un millón de pesos (viejos), cuya imagen reproducía un paisaje del Salto Grande, la represa hidroeléctrica construida sobre el río Uruguay. Este río separa a dos países: del lado occidental está la Argentina y del otro está Uruguay, que por eso se llama oficialmente República Oriental del Uruguay.

Pero en Buenos Aires cometieron un ligero error. Utilizaron para el billete una imagen de la represa desde el lado uruguayo. Cuando lo advirtieron, también resolvieron que había que cancelar la emisión, que daba literalmente una mala "imagen" de la Argentina. Fue así como en hornos de Buenos Aires se quemaron miles de millones de pesos argentinos, por orden superior.

PARA BELLUM

En la campaña electoral de 1980, Ronald Reagan adujo reiteradamente que el presupuesto nacional de Estados Unidos estaba demasiado recargado por la colaboración oficial en tareas que deben ser del orden privado. Al comienzo de su gobierno, Reagan implantó efectivamente una serie de restricciones en gastos, lo que afectó de diversas maneras a la vivienda, la educación, la salud pública, las pensiones y, en general, el bienestar social de las capas menos protegidas de los habitantes de Estados Unidos. Eso fue parte de lo que dio en llamarse ***Reaganomics*** o Economía de Reagan. Muchos observadores señalaron que si en esa crisis social de 1981-1982 se hubieran repetido las elecciones, Reagan habría perdido por abrumadora mayoría.

Las restricciones no abarcaron sin embargo a los gastos bélicos, que eran y siguen siendo enormes. En buena medida, la inversión en ejércitos, aviones, armas, sueldos militares y todos sus complementos (mayormente secretos) pasaba a contradecir los pronunciamientos económicos de otros órdenes. Para Reagan y sus colaboradores, era una actitud justificada políticamente, sea por igualar las presuntas armas de la Unión Soviética, sea por la presión directa o indirecta sobre Cuba, Nicaragua, El Salvador y otros países del Caribe. Una declaración expresa provino de su Ministro de Defensa, Caspar Weinberger, quien dirigió una carta simultánea a varios importantes diarios europeos. En su transcripción para ***La Vanguardia*** de Barcelona (25 de agosto de 1982) se lee que Weinberger está "preocupado por las informaciones que hacen ver que esta administración está planeando emprender una guerra nuclear prolongada en el tiempo". Su tesis, reiterada a lo largo de 75 centímetros de texto, es que la Unión Soviética está aumentando su arsenal, y en consecuencia la única política "disuasoria" es poseer otro arsenal superior al soviético, ya que la URSS ha llegado a un "rearme frenético". Señala contra los soviéticos que "al margen de lo que digan que son sus intenciones, el hecho sigue siendo que están diseñando sus armas de manera tal, y en tales números, que nos indican claramente que pueden empezar, y ganar, una guerra nuclear". Para evitarla, dice Weinberger, es necesario que Estados Unidos desarrolle su programa estratégico, "incluyendo el desarrollo de la capacidad de respuesta que de forma tan maliciosa ha sido interpretada recientemente por la prensa".

Aparentemente, a Weinberger no se le ha ocurrido que la URSS podría enviar un manifiesto a diversos diarios de Europa, señalando que el armamento soviético sólo tiene una finalidad "disuasoria" frente al armamentismo de Estados Unidos, país que habría llegado a un "rearme frenético", empeñado en empezar y ganar una guerra nuclear. En ese comunicado, la URSS también podría agregar que el hecho cierto es que los norteamericanos se rearman "al margen de lo que digan que son sus intenciones" y añadir aun que la capacidad de respuesta de la URSS no debe ser interpretada maliciosamente por la prensa.

Semejante tennis verbal no modificaría sin embargo los crudos hechos, que terminan por ser la penuria para el mundo entero. Fue también en Estados Unidos que apareció un libro titulado ***How to Make War*** (literalmente: "Cómo hacer la guerra") cuyo autor James F. Dunnigan es un experto en armas. No se le puede sospechar como opositor inveterado, ya que es asesor del Departamento de Defensa y profesor en academias militares norteamericanas. Según Dunnigan, el gasto bélico de Estados Unidos insume el siete por ciento de su producto nacional bruto. Las cifras de la Unión Soviética pueden ser aun superiores, pero no se publican. Las de Estados Unidos son relativamente públicas: en 1982 se publicó que el presupuesto de "defensa" para 1983 estaba ya calculado en 221 billones de dólares. El gasto mundial en armas, sumando todos los países, llega a 700 billones de dólares por año, o sea un promedio que se acerca a los dos mil millones de dólares diarios. Con esa cifra se podrían solucionar la vivienda, la alimentación, la educación, la salud pública y el bienestar general de los cinco continentes, más las islas de los tres océanos. Pero la cifra se gasta en armas, militares y anexos.

Bertrand Russell señaló en su momento que el nacionalismo es factor principal para la inversión bélica y sus consecuencias, pero como el nacionalismo es considerado una virtud, se infiere que todo el mundo gasta en armas porque quiere hacerlo y no porque se lo imponga algún líder demente. Si mañana Reagan u otro presidente americano anunciara el desarme inmediato de los Estados Unidos, caería del poder en dos horas, en parte porque muchos políticos son partidarios del armamento, y en otra parte porque desmontar la estructura industrial-militar sería una segura crisis nacional. Con lo cual, hay que comenzar por razonar que la motivación de las armas está en la propia psicología humana y en una raíz competitiva ancestral. Sobre la tendencia al saqueo de lo ajeno, el mismo Dunnigan observa también: "Armar a un hombre parece cambiar sus ideas sobre el derecho de propiedad".

La teoría de armarse para desalentar a un rival también armado se formula habitualmente con la frase "Si quieres paz, prepárate para la guerra", concepto tan antiguo que su expresión original estaba ya hecha en latín y atribuida desde el siglo IV al romano Vegetius: "Si vis pacem para bellum". La difusión de ese consejo ha sido tan amplia que las dos últimas palabras designan ya a la pistola ***parabellum*** y a sus municiones. La teoría lleva a la creación de sucesivas bombas atómicas y de hidrógeno, que luego no son utilizadas pero cuyo gasto no tiene retroceso (y si fueran utilizadas, la inversión no sería lucrativa). De los dos países mayores, el armamento se irradia después a los otros, con argumentaciones contradictorias, como el hecho claro de que Estados Unidos vende armas a Israel para sus propósitos "defensivos" frente a los países árabes, y al mismo tiempo vende armas a los países árabes para sus propósitos "defensivos" frente a Israel.

La actitud de armarse "por si acaso" contagia de hecho a casi todo país del mundo, con algunas notables excepciones, como la de Costa Rica, que no posee ejército. Durante un siglo y medio, desde las guerras de la independencia, los países de América Latina no necesitaron armamento alguno, salvo para sus propias guerras civiles. Existieron excepciones. La guerra de la Triple Alianza opuso a la dictadura paraguaya de Francisco Solano López contra los gobiernos coaligados de Brasil, Argentina y Uruguay (1865-1870). La guerra del Chaco opuso a Bolivia y Paraguay por un problema de fronteras (1932 a 1935). La guerra de las Malvinas (o Falklands) opuso a Argentina

contra Gran Bretaña (mediados de 1982). Esas excepciones parecerían justificar la presencia de ejércitos y de armas. Pero ese razonamiento se puede invertir. En los tres casos, y especialmente en el tercero, los conflictos no habrían existido si previamente no hubieran existido ejércitos y armas. En el caso de las Falklands (o Malvinas) fue el gobierno militar argentino el que tomó la iniciativa de una invasión de las islas, sin una justificación de defensa propia, e incidentalmente sin bastante previsión política y estratégica, lo que condujo a la derrota militar, a la caída del gobierno Galtieri, a aumentar la crisis económica argentina y a una sensación de frustración popular, todo lo cual se pudo evitar con sólo no lanzarse el 2 de abril de 1982 a una aventura irresponsable.

El caso se reproduce en menor grado en otros países. En Brasil, en Chile, en Argentina, en Uruguay, en Perú y sobre todo en Bolivia, la obra más notoria de los ejércitos ha sido derrocar gobiernos civiles, una y otra vez. La situación de Uruguay es, dentro de ese contexto, especialmente paradójica. Todo el armamento del país, aunque se multiplicara por diez, no impediría el fácil ataque de los dos únicos países vecinos (Brasil y Argentina), que comparativamente aparecerían como dos colosos imbatibles. En España, donde la última actividad bélica fue la Guerra Civil de 1936-1939, los militares perduraron como cuerpo social durante las décadas siguientes, con los pronunciamientos patrióticos y los gastos del caso, incluso durante las etapas de más dura situación económica nacional. A mediados de 1982, mientras el paro en industrias era un tema crítico español, su gobierno civil seguía discutiendo el costo razonable (pero inevitablemente millonario) de 84 aviones caza, tipo F-18, procedentes de la fábrica norteamericana McDonnell Douglas y cuyo uso sería exclusivamente bélico. Los defectos técnicos de los F-18 suscitaron después una controversia en el propio gobierno norteamericano, que puso en cuestión su prometida compra de 1.336 aviones de ese tipo. Pero aunque la perfección técnica estuviera garantizada, el problema español era otro. Una inversión tan millonaria habría sido más útil en cualquier programa de bienestar social y cultural, para los que no suele alcanzar el dinero. En España, un derivado crítico de sus propios ejércitos es que dentro de ellos hay minorías dispuestas a hacerse con el poder, como fuera probado por un intento de golpe de Estado (febrero 1981), debidamente rechazado por el Rey y la opinión pública, lo que no impidió por cierto un segundo intento similar, que fracasó antes de su comienzo.

La eficacia de las armas está muy lejos de ser probada, porque unas se contraponen a otras, con lo que en definitiva gana el bando que tenga las mejores, en calidad o en cantidad, y eso crea una escalada interminable, que avanzó desde las precarias piedras de la prehistoria hasta la bomba de hidrógeno. Pese a todo audaz progreso técnico, resulta imposible prever, sin embargo, las muchas variables estratégicas de una guerra, que pueden dejar en cero todas las inversiones bélicas previas. Los castillos medievales terminaron por ser inútiles ante la invención de la pólvora, que derivó a nuevas formas para el ataque. En Francia, un ministro de defensa llamado André Maginot, alarmado ante la posible repetición de la guerra 1914-1918 que le había tocado vivir, hizo construir una célebre línea de fortificaciones en el frente oriental del país, cubriendo la frontera franco-alemana, a lo largo de 314 kilómetros, con pequeños fuertes espaciados que rechazarían una posible invasión alemana. El costo fue cercano a los 400 millones de dólares. Como Maginot murió en 1932 (de tifoidea, por unas ostras), no se enteró de que Alemania se burló fácilmente de la Línea Maginot en 1940, en parte porque las divisiones nazis atravesaron primeramente los

territorios de Holanda y Bélgica, llegando a una zona francesa sin tal línea defensiva, y en parte porque ninguna defensa terrestre habría podido detener a los aviones y a las consiguientes tropas paracaidistas. Algo similar le ocurrió a Japón, que en 1941 pareció una enorme fuerza militar al atacar a Estados Unidos en diversas islas del Pacífico, pero que no pudo prever las dos bombas atómicas que le derrotarían en 1945. La superioridad bélica de Estados unidos no consiguió victorias en la guerra de Corea (1950) ni tampoco después en Vietnam. Las previsiones argentinas sobre las Malvinas (o Falklands) no incluyeron el cálculo de que el gobierno británico se arriesgaría a enviar barcos, aviones y soldados a defender esas islas. Todo el armamentismo de los países árabes recibió una dura lección cuando Israel triunfó en la famosa Guerra de los Seis Días (1967).

En el libro de Dunnigan se señala que la guerra entre Irán e Irak, comenzada en 1980, era peleada con tácticas de 1917, lo que explica la prolongación indefinida e ineficaz de la lucha. El autor agrega que las fuerzas árabes, durante la otra guerra de 1973 contra Israel, consiguieron derribar 85 aviones con artillería anti-aérea, pero lamentablemente esa nómina incluía a 45 aviones egipcios, que estaban en el bando propio.

De labios para afuera, casi todos los gobiernos manifiestan una voluntad de desarme o, como en el caso de Weinberger, declaran que sus países se arman porque poseen una santa vocación pacifista. El doble juego lleva inevitablemente a Conferencias Internacionales de Desarme, que después sirven para muy poco. Entre 1962 y 1973 la sueca Alva Myrdal fue la delegada de su país a las reiteradas conferencias internacionales de Ginebra sobre el desarme. Después publicó un libro, ***El juego del desarme***, en el que se quejó de la hipocresía soviética y norteamericana en la materia, porque ambos países continuaban armándose mientras sus delegados hacían discursos. En 1980 la señora Myrdal recibió el Premio Albert Einstein de la Paz, que le fue entregado por Cyrus Vance, ex Secretario de Estado norteamericano. En 1982 la misma Alva Myrdal recibió el Premio Nobel de la Paz, ahora compartido por el mexicano Alfonso García Robles. En 1962, cuando Alva Myrdal comenzó a concurrir oficialmente a las conferencias de desarme, en el mundo había 500 plataformas de lanzamiento balístico intercontinental. Veinte años después, cuando recibió el Nobel, las plataformas eran cerca de cinco mil.

EPÓNIMOS

Los repentinos cambios de nombres han sido una forma habitual de zanjar luchas políticas previas. En la ciudad de Barcelona, una diagonal que antes se llamaba Avenida Generalísimo Franco pasó a llamarse simplemente Avenida Diagonal, mientras la Avenida José Antonio Primo de Rivera, más conocida como Gran Vía, adquirió el nombre oficial de Gran Vía de las Cortes Catalanas. Todo ello fue la culminación de un proceso de muchos años, terminado simbólicamente el 20 de noviembre de 1975 [fecha de la muerte de Franco].

En el ámbito internacional se han producido fenómenos del mismo orden, ligados al subibaja de la colonización, el imperialismo y la independencia. La Guayana inglesa dejó de ser inglesa y adquirió el lacónico nombre Guyana. A su lado, la Guayana holandesa pasó a llamarse Surinam, palabra que deriva de una remota tribu local. En África existió durante mucho tiempo una colonia británica llamada Rhodesia, pero cuando llegó la independencia, esa superficie se desdobló en las repúblicas de Zambia y de Zimbabwe, como forma de despejarse de la memoria de Cecil Rhodes (1853-1902), un aventurero

y magnate que en el siglo XIX representó de varias maneras al imperialismo británico. Pero no es fácil olvidarse de Rhodes, cuyo legado comprende tres millones de libras esterlinas para auspiciar las becas Rhodes en la universidad británica de Oxford.

Un caso similar y un poco más sangriento ocurrió con un grupo de islas del Atlántico Sur. En 1690 los ingleses las llamaron Falkland, como homenaje al vizconde Lucius Cary Falkland (1610-1643), un prohombre de la Corona Británica que había sido ajeno a las islas pero que murió joven en acción de guerra. La denominación fue objetada por los argentinos, que consideran a las Falkland como propias y en consecuencia prefieren llamarlas Malvinas. Pero pocos argentinos saben que ese nombre es de origen francés, porque fue durante un breve período de dominio francés en parte de esa zona (1764) que marinos procedentes del puerto de St. Malo, sobre el Canal de la Mancha, resolvieron que ésas serían las "îles Malouines". Aunque los franceses no hicieron cuestión posterior de ese antecedente histórico, los argentinos y los ingleses resolvieron que había que pelear al respecto.

En todos esos casos ha sido decisiva la actitud de los habitantes locales, por lo menos como parte de la controversia sobre nombres de sitios. Cuando el África Ecuatorial Francesa y el Congo Belga se transformaron por la independencia en la más sencilla República Popular del Congo, fueron los propios congoleses quienes decidieron los cambios de rótulos. Pero el problema no es siempre fácil. El monte más alto del mundo es el Everest, tiene casi nueve kilómetros de altura, está situado en los Himalayas y recibió esa denominación en 1865, como homenaje a Sir George Everest (1790-1866), un sabio británico de la geodesia y la geografía, cuyos trabajos permitieron trazar los mapas de la India, cuando ésta integraba el imperio británico en el siglo XIX. El nombre Everest está ligado así a lo que se conoce como "imperialismo", en su etapa de apogeo, y fue ciertamente durante el examen geográfico de la India, hacia 1852, que pudo identificarse al Everest, hasta entonces Pico XV, como la montaña más alta del mundo. La presencia británica en la zona fue ratificada un siglo más tarde cuando una expedición comandada por Edmund Hillary alcanzó por primera vez a escalar la cima (1953), lo que le valió ser nombrado Caballero por la Corona británica (Hillary había nacido en Nueva Zelanda, 1919, pero eso no era un problema).

Como nombre inglés el Everest figura en casi todos los mapas y registros del mundo, pero su situación geográfica contradice esa idea. Técnicamente debe ser considerado como parte de China o, con mayor probabilidad, del Reino de Nepal. En ninguno de ambos países el nombre Everest parece tener mucha aceptación. Allí se identifica a la montaña como Sagarmatha o Chomolungma, que según los más reputados eruditos tibetanos significa "diosa madre de la tierra". Antes de que estalle otra guerra habría que aclarar el punto, pero parece difícil consultar a los habitantes de la zona porque en el Monte Everest no vive nadie.

FLECHA NEGRA

Entre las hazañas deportivas más notables de todos los tiempos figuran las de Jesse Owens, un atleta negro norteamericano. El 25 de mayo de 1935, cuando tenía 21 años, Owens compitió en torneos oficiales realizados en Ann Arbor, Michigan. Allí igualó el record mundial en la carrera de 100 yardas (9,4 segundos), y en seguida batió los records mundiales de salto largo (26 pies, 8,25 pulgadas), 220 yardas llanas y 220 yardas con vallas, todo ello en 45 minutos de un mismo día.

En 1936 Alemania nazi realizó los Juegos Olímpicos de Berlín, obviamente encaminados a probar la superioridad aria. Sus autoridades resolvieron, olímpicamente, que los judíos no podrían participar en las competiciones, por lo que Estados Unidos se vio obligado a prescindir de dos atletas judíos (Marty Glickman, Sam Stoller) a los que reemplazó por los negros Jesse Owens y Ralph Metcalfe. El cambio fue provechoso, ya que Owens batió en una hora los records de 100 yardas, 220 yardas y salto largo, además de participar en el equipo triunfal de cuatro corredores para la carrera de postas de 400 metros. Entre sus competidores de salto largo estaba el campeón alemán Lutz Long, a quien Owens derrotó en la emergencia. Aunque Hitler se había hecho presente en el estadio, dispuesto a brindar una felicitación aria a Long, terminó por dar la espalda a Owens, quien se retiró de las Olimpiadas con cuatro medallas de oro, lo cual fue a su vez otro record.

Tras sus victorias olímpicas, Owens quedó virtualmente olvidado durante años y debió trabajar en puestos humildes, dentro de la mayor pobreza. Había sido técnicamente un amateur, pero perdió a su vez esa categoría deportiva cuando se vio obligado a aceptar dinero para correr contra automóviles, caballos y galgos. Los cuarenta años de humillaciones terminaron cuando el presidente Gerald Ford le otorgó la Medalla de la Libertad (1976), a lo que siguió una donación oficial concedida por el inmediato presidente Jimmy Carter (1979). En sus últimos años Owens dirigió una lucrativa empresa de relaciones públicas. Falleció en marzo 1980.

REVISIONISMOS

En abril 1982 Argentina se apoderó militarmente de las Islas Malvinas (o Falkland Islands), provocando en las primeras horas la muerte de un marino argentino y un sonado incidente internacional, porque estaba arrebatando las islas a Gran Bretaña. En ese momento las Falklands (o Malvinas) tenían 1.800 habitantes, que ocupaban dos islas de mayor tamaño en un archipiélago de 200 menores, con una superficie global de 15.800 kilómetros cuadrados, de los que sólo una tercera parte corresponde a las dos islas principales. El 98% del terreno está dedicado a la cría de ovejas y afines. El 97% de la población era inglesa o descendiente de ingleses; la religión era anglicana en un 54% y también eran ingleses el idioma, los pasaportes y la bandera. Las islas habían sido descubiertas probablemente en 1690 por el inglés John Strong y después pasaron parcial y sucesivamente por manos holandesas, francesas, españolas y argentinas, hasta que en 1833 los ingleses volvieron a ocuparlas con un golpe de fuerza. A un ministro inglés se le atribuye haber dicho en 1834 que los ingleses no permitirán a ningún otro país "ejercer un derecho derivado de España, que Inglaterra ha negado a España misma". Se refería a que Inglaterra no había estado conforme con el dominio español en América Latina.

La reclamación argentina sobre las Malvinas (o Falklands) se manifestó de diversas maneras a lo largo de un siglo y medio, pero las vías diplomáticas no habían alterado la situación creada en 1833. Un punto crítico de la reclamación se produjo en 1966, cuando el así llamado Grupo Cóndor realizó por su cuenta una ocupación simbólica, bajo el mando del líder peronista Dardo Cabo. En ese momento la Argentina no tenía gobierno peronista. Estaba presidida por el general Juan Carlos Onganía, siendo Nicanor Costa Méndez el ministro de Relaciones Exteriores. Ese gobierno argentino entendió que la operación del Grupo Cóndor era una aventura irresponsable que ponía al país en un aprieto, con lo que terminó por encarcelar a sus integrantes

y desautorizar lo actuado. A la inversa, la ocupación argentina de 1982 fue hecha en forma oficial y por militares argentinos. En esta segunda oportunidad el presidente era el general Leopoldo Galtieri, pero el ministro de Relaciones Exteriores era otra vez Nicanor Costa Méndez. Ambos entendieron que la aventura irresponsable de 1966 se convertía en una operación legítima de 1982. Con esa opinión discrepó Gran Bretaña, que en los días inmediatos despachó 40 buques de guerra a las Falklands (o Malvinas), desatando un conflicto mayor y la derrota argentina.

La forma tradicional de dirimir la posesión de terrenos disputados ha sido la consulta a sus habitantes, quienes optan por su independencia (a menudo con previo recurso a la rebelión armada) o por su integración con una u otra de las potencias que se crean con derecho sobre ese territorio. Tal voluntad de la población ha sido en esencia la raíz de que toda América Latina se liberara del dominio español o del portugués; casos similares pueden encontrarse en Estados Unidos (respecto a Inglaterra), en la India (también Inglaterra) y en una multitud de repúblicas africanas que se liberaron de Francia, Bélgica, España o Portugal. En 1935 Hitler se apoderó de la zona carbonífera del Sarre (o Saar) en la frontera con Francia, pero por lo menos pudo aducir que un 90% de la población había votado en plebiscito por su incorporación a Alemania. Más discutible fue después que Hitler se apoderara de Austria, Checoslovaquia y Polonia, lo cual de hecho condujo a la Segunda Guerra Mundial. Aplicado al caso de las Malvinas (o Falklands), el presunto plebiscito plantearía a la Argentina un caso difícil, porque el 97% de esa población ha nacido en Inglaterra o tiene padres o abuelos ingleses.

Con tal motivo, la argumentación argentina para el episodio de 1982 descansó en otros dos alegatos. Uno es de orden geográfico y señala la proximidad de las Falklands (o Malvinas) a la costa argentina, una distancia de 700 millas. Curiosamente, Uruguay ha sostenido durante décadas que la isla Martín García forma parte natural del territorio uruguayo, dentro del estuario del Río del la Plata, pero Argentina ha retenido la posesión de esa isla y ha desestimado las argumentaciones uruguayas sobre su proximidad geográfica.

El segundo alegato es de orden histórico y dice que las Malvinas (o Falklands) pertenecieron antes a Argentina y deben volver a su poder, rectificando el golpe de fuerza que los ingleses dieron en 1833 e impidiendo así a Gran Bretaña los festejos de los 150 años. Ese otro razonamiento abre las puertas de la historia y fue muy bien recibido por la prensa española, debido a que España sostiene un conflicto parecido con Inglaterra, a la que exige la devolución de Gibraltar. Llevadas a su extremo, las argumentaciones históricas pueden provocar curiosas consecuencias. Así, Inglaterra podría exigir la devolución de la India, porque fue su dominio durante el siglo XIX y parte del XX, mientras Bélgica podría exigir que le reintegraran el Congo Belga (o Zaire) por su posesión entre 1874 y 1960. Si Bélgica formula tal reclamación, es probable que España reclame los territorios belgas que fueron suyos en el siglo XVI. Pero en ese caso Italia podrá reclamar los territorios españoles que pertenecieron al Imperio Romano hacia el siglo III de la era cristiana.

Los etruscos podrían entonces reclamar a los italianos la devolución de toda la península, donde habitaban en el siglo VI (a.C.), antes de ser aplastados por los romanos. Pero afortunadamente los etruscos se desvanecieron en la historia y no tienen mucha probabilidad de complicar las asambleas en las Naciones Unidas.

Buenos Aires II

(1984-1989)

H.A.T. volvió a instalarse en Buenos Aires en marzo 1984. Sus primeros meses allí están resumidos con toda precisión en una carta que envió a Joaquim Romaguera en el mes de septiembre:

"NUEVO INFORME GENERAL SOBRE HOMERO Y EVITA EN BUENOS AIRES DEBIDO A QUE TODO HA CAMBIADO DE REPENTE

Antecedentes, exploración de – Desde la llegada (marzo 1984) y durante unos seis meses hicimos avances pequeños pero significativos. Comenzó a existir un depto. propio (Honduras 4633), un conato de empleo para Homero (Edit. Perfil), después una ratificación del mismo pero con sueldo fijo (también Perfil, como Coordinador de Fotografía), ningún empleo para Evita. La situación era estable, aunque aburrida. Estaba condicionada por la inflación argentina, que todo lo devora. Ejemplos: boleto mínimo del transporte experimentó cinco subas de marzo a septiembre, creciendo de $ 3.70 a $ 10.50. Y todo igual. Estábamos pensando ya en comprar hielo y guardarlo, porque seguramente subirá durante el próximo verano (noviembre a marzo, aprox.)

Suceso insólito – En agosto 1984, el Sr. Jacobo Timerman, hombre controvertido si los hay, se hizo cargo del vespertino ***La Razón***, con muy plenos poderes. El diario se estaba cayendo a gritos, porque los vespertinos tienen dificultades para combatir contra la TV. En quince días el diario fue renovado radicalmente: estilo de títulos, abundancia de fotos, catarata de notas especiales con las mejores firmas de plaza. Sensación en Bs. Aires. Conmociones.

Revolución personal – El jueves 6 de septiembre, Timerman llamó repentinamente a H.A.T., aunque ambos no habían hablado entre sí durante más de diez años. En 24 horas, H.A.T. pasó a ser Jefe de Espectáculos en diario ***La Razón***, con muy plenos poderes dentro de su órbita. Eso comenzó, a los efectos legales, en septiembre 15. Algunas características del nuevo puesto son tan subjetivas que mejor no las ponemos aquí. Otras se pueden concretar y exigen pasar a la hoja siguiente. También exigen saber que el dólar está a $ 113 (fecha septiembre 14, hora 15.22) y que un sueldo de $ 50.000 alcanzaba para necesidades básicas, y sólo para ellas, y sólo hasta agosto 27, hora 16.10.

Características – 1) sueldo de Perfil $ 67.000; sueldo en ***La Razón***, $ 150.000; 2) H.A.T. reinició crítica de cine, con curiosa alegría de algunos perjudicados; 3) designó gente nueva y cuenta con otra gente que ya estaba en el diario. (…) Terreno total de Espectáculos incluye supervisión de ballet, libros, radio, televisión. Mucha cosa. 4) Horario, 10 a 18, aprox.; depende de cierres. 5) Responsabilidades: demasiadas. Días libres: domingos y probablemente sábados. Clima interno de Redacción: formidable y superdinámico. Comida en restaurant del diario: penosa. Posición de Jacobo en este asunto: dentro de la redacción, sin despacho separado, dando órdenes sin gritar jamás. Consigna general recibida y exigida: la eficacia. Dirigismo: cero, cero, cero.

Curiosos resultados – Hay que mudarse de Honduras 4633, a la mayor brevedad, porque ***La Razón*** queda demasiado lejos del domicilio. Un experimento ya realizado exigió dos colectivos, dos subtes (combinados en el Obelisco), con un total de tres pasajes y 55 minutos. Mal negocio para ir cada mañana. Así que tras cruentas refacciones de pintura y decoración, seis meses antes, el piso está en venta, al tiempo que se busca otro. La vida se precipita.

Evita sigue sin empleo, pero debe atender todos los problemas domésticos, bancarios, inmobiliarios y sociales. Además estamos tan contentos que da miedo. Esto no puede durar".

Y no duró, en efecto. A fines de enero 1985, mientras resultaba evidente que el diario no lograba posicionarse como Timerman esperaba, H.A.T. fue despedido con una excusa trivial[1]. Casi de inmediato logró un empleo en la Editorial Abril, que fue mayormente administrativo aunque también le permitió seguir ejerciendo la crítica en el semanario ***Siete Días***. Pero Abril no era ya lo que había sido en tiempos de ***Panorama*** y su situación laboral allí fue variable y precaria, por lo que enfrentó esa adversidad con su habitual despliegue de dinamismo. Entre 1984 y 1987 preparó una reedición de ***Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*** para Corregidor, colocó en la misma editorial una primera edición argentina de ***Textos y manifiestos del cine***, compiló varias de sus mejores notas en el libro ***El cine: Gente, películas hechos***, preparó las dos partes de su ***Enciclopedia de datos inútiles***, participó en la cooperativa que editó la revista ***El Porteño***, realizó traducciones, escribió ***Listas negras en el cine*** y hasta hizo durante algún tiempo un programa de radio sobre jazz que salió por radio Belgrano dos veces por semana. También por entonces vio publicados por el fondo de Cultura Económica dos libros que había traducido en España: el ***Eisenstein*** de Marie Seton y ***Borges – Una biografía literaria***, de su amigo Emir Rodríguez Monegal, escrito originalmente en inglés. Esa traducción le dio especial trabajo porque, con toda seriedad, H.A.T. se empeñó en localizar los originales en castellano de los muchos fragmentos de Borges citados en el texto, en lugar de retraducirlos del inglés que hubiera sido la solución sencilla pero equivocada.

[1] El propio H.A.T. lo explicó después por escrito. Ver pág. 984

Su estabilidad laboral mejoró a partir de agosto 1987, cuando le ofrecieron la jefatura de Espectáculos del flamante diario ***Página|12***, que había comenzado a publicarse en mayo y en poco tiempo logró un éxito considerable. El periodista Claudio Minghetti, que había compartido redacción con H.A.T. en Editorial Abril y que ahora trabajaba en ***Página|12***, lo recuerda acudiendo a su entrevista laboral provisto de una carpeta de fotocopias donde había señalado diversos errores de información publicados en el diario. El gesto sería un ejemplo extremo de la clásica costumbre de H.A.T. por corregir errores ajenos según su antipático lema "Si se equivoca, hay que decírselo".

H.A.T. se desempeñó en el cargo exactamente durante un año. En agosto 1988 publicó una crítica relativamente negativa del film **Sur** de Fernando Solanas, que provocó una polémica intensa dentro del diario. Su texto se había limitado a expresar su opinión sobre el film[2], pero la dirección de ***Página|12*** respondió como si H.A.T. hubiera agraviado personalmente a Solanas y dedicó sucesivos espacios a otras notas reivindicatorias con firmas de Eduardo Pavlovsky y Jorge Lanata. Esta última irritó especialmente a H.A.T. que se sintió desautorizado por sus empleadores, y lo llevó a renunciar a la jefatura de Espectáculos, tras negociar una permanencia como colaborador jerarquizado, sin horario ni otra responsabilidad que la redacción de notas propias.

Durante el tiempo que pasó en ***Página|12***, H.A.T. definió un cambio de estilo que había comenzado involuntariamente durante el exilio español y más formalmente en ***La Razón***. Sus ensayos temáticos, expresados en artículos largos, resultaban mejor informados, estructurados y argumentados que sus críticas de cine. Sus intereses, además, se desplegaron sin inhibiciones hacia zonas no cinematográficas que incluyeron sucesivamente la política, el comentario social, la reseña de espectáculos musicales. Por estos años, tras la aparición casi simultánea del video hogareño y de la TV por cable, era frecuente oírlo decir que la crítica de cine perdería sentido si no desplazaba su función formativa u orientadora a esas zonas nuevas donde la oferta se multiplicaba rápidamente. En el sustrato de todo su trabajo había estado siempre el periodismo entendido como una labor que contribuye de algún modo al bien común. Si esa contribución se volvía relativa, como ocurrió efectivamente con la crítica, también se diluía su interés en practicarla. Corría 1989 y para H.A.T. se volvía cada vez más obvia la necesidad de intentar otra cosa.

[2] H.A.T. compiló después el texto en su libro ***Cinelecturas*** (1990), cuya edición porteña se tituló ***Después del cine.***

Foto gentileza de Eduardo Comesaña

La historia de una cierta grandeza[1]

UNA DE LAS características destacables de Tita Merello es que nunca ocultó su edad: más bien hizo alarde de los años que acumulaba. Ayer sumó ochenta y seguramente fueron más celebrados por el periodismo especializado, que le dedicó páginas enteras, que por ella misma, encerrada desde hace muchísimo tiempo en una especie de semirretiro espiritual del que sale de tanto en tanto para esas charlas humanas –así las califica– por televisión o para transitar escenarios preferentemente marplatenses.

El público sigue apoyándola ciegamente, algo extraño si se tiene en cuenta la manera en que lo suele tratar: más de una señora se ha quedado con la birome en la mano y más de un niño ha salido espantado al intentar abordarla en procura de un autógrafo o de un beso. Ese carácter difícil –de algún modo hay que calificarlo– no parece haberle restado simpatías, más bien refuerza su carisma. En rigor, todos los personajes interpretados por Tita Merello a lo largo de su extensa carrera se adecuan a esa personalidad, y por cierto que su caso no es el único. Sólo que, además de personalidad, la actriz posee un talento innegable, forjado sobre la base de la intuición y del trabajo antes que la aplicación a un estudio.

En 1937 Tita Merello viajó a Montevideo para protagonizar ***Periferia*** (o ***Suburbio***), una pieza teatral de un ignoto autor centroeuropeo, que había traducido Eugenio Alsina[2] y que fue en ese momento germen de un movimiento teatral uruguayo. Un célebre crítico llamado Arturo Despouey escribió en el semanario ***Cine Radio Actualidad*** una nota que seguramente la actriz todavía recuerda. Se titulaba "Me he enamorado de Ana…" y describía el encanto de un personaje y una actriz. En ese momento Tita podía ser una revelación sobre el escenario. Para casi todo el público era solamente una cantante de tangos, pero la gente de teatro (y algunos críticos) supieron verla en lo que alguien calificó de "Anna Magnani avant la lettre": una mujer de vigorosa personalidad, atravesada por la sinceridad de sus sentimientos y singularmente dúctil para expresarlos, disfrutarlos o sufrirlos sobre las tablas. Con el tiempo, Tita Merello dio también con el personaje de Filomena Marturano, que explayaba justamente esa cuerda de un sentimiento profundo y también abierto.

Quien la tildó de "Anna Magnani" bien podría haber recurrido a otra diva temperamental, Bette Davis, para aludir precisamente a esa versión cinematográfica de **Filomena Marturano** (hecha en 1949). En ese film de Luis Mottura, además de cumplir con su más potente interpretación en cine, la Merello recurría a algunos tics (el cigarrillo sostenido con el brazo en alto, un hombro adelantándose al otro, el mechón de pelos ocultándole parte del rostro) que la norteamericana hizo fa-

[1] Escrito en colaboración con Daniel López.
[2] Padre de H.A.T.

mosos. Sin embargo, fue un caso aislado: Tita Merello nunca necesitó "parecerse" a ninguna otra; le bastaba y le sobraba con ser ella misma. De ahí el grado de identificación que lograba frente a su público.

Si se pensaba que su período de esplendor había terminado a fines de los '60 y se había rebajado más adelante a los infiernos por su frecuentación en films y teatros de Enrique Carreras, su actuación en **Los miedos** (1980, de Alejandro Doria) la devolvió en todo su potencial, en su furia felizmente nunca contenida, en sus consagrados arqueos de cejas: "Sólo los pedantes y los estúpidos se toman el trabajo de analizar si Tita es buena o mala actriz. 'Festival de cejas', calificó un crítico pedante su trabajo en **La madre María**[3], sin tener en cuenta que esas cejas son capaces de transmitir, dentro de un código no menos riguroso que el del teatro Kabuki, toda la soledad inconmensurable de un ser humano que es mucho más que una mera actriz", escribió, memorablemente, el añorado crítico Enrique Raab.

Lamentablemente, oportunidades como la que le ofreció Doria parecen ser infrecuentes en este momento de su carrera. Es común, en cambio, verla por televisión arengando a las muchachas para que no olviden hacerse el Papanicolau, o exhortando a practicar la beneficencia. Personajes acordes a su edad no le faltan: podría ser una espléndida ***Madre coraje***, o, más acá, la potente Doña Natividad de ***Un guapo del 900***. Es más sensato pensar que no tiene ganas de asumirlos, le daría pie para quejarse porque no se los ofrecen: hay un dejo de coquetería y un mucho de egocentrismo en esa actitud, posible y coherente aun sin conocerla en profundidad. Por otra parte, ¿quién no conoce en profundidad a la Merello a poco de ver sus interpretaciones, de escuchar sus improperios o de leer sus contradicciones?

Que cumpla 70, 80 u 87 es, como también decía Raab, un dato sin importancia. Apenas sirve para que algunos periodistas ejerciten la memoria, desempolven recortes, afilen sus uñas o intenten aproximarse al fenómeno Merello. Ella, como de costumbre, permanecerá imperturbable y, por las dudas, hosca. Es Tita Merello, y punto[4].

La Razón, 12 de octubre 1984.

TV: Lo que se hace y lo que se debería hacer

LA REALIDAD ARGENTINA no suele asomar a las pantallas de la televisión local, donde el escapismo es receta de mejor rating. Eso hace más estimable que un programa claramente femenino, como ***Café con Canela*** (en ATC), aunque pueda permitirse la comodidad de ser sólo un pasatiempo sentimental y coqueto, se haya atrevido alguna vez a tratar temas espinosos. En diálogos y monólogos,

[3] Film de 1974 dirigido por Lucas Demare.
[4] Tita Merello falleció el 24 de diciembre de 2002.

alguna vez con invitados importantes, se han tocado allí el divorcio, los derechos civiles de la mujer, la situación legal de los hijos extramatrimoniales, el drama de la madre soltera. Los buenos modales y el lenguaje correcto han podido coincidir con una actitud de "atención social", que era lo que Cesare Zavattini estimó alguna vez como esencia del neorrealismo italiano. Y por esa "atención social" cabe ponderar no sólo la disposición de Canela misma sino muy especialmente a una fuerza motriz llamada Nelly Casas, que no suele distraerse sobre lo que en este mundo importa. En la medida en que la TV es un instrumento público, ésa es una cuota necesaria de la programación.

En el mismo sentido cabe estimar algunos (no todos) de los programas en la serie ***Situación límite*** (en ATC), que han enfrentado a padres, hijos, hermanos, parejas separadas, incidiendo sobre situaciones familiares reales, a menudo con los acentos de sinceridad que pudieron imponer sus mejores intérpretes, peleando en diálogos para que un interlocutor comprenda finalmente algo que se había negado a escuchar antes. Lo que hace falta en ***Situación límite*** es más letra y más situación, porque la sustancia parece restringida a un germen inicial y a lo que actores y actrices puedan improvisar desde allí.

Un ejemplo reciente de intención realista apareció en la serie ***Compromiso*** (Canal 13, lunes 22), planteando el caso de los adolescentes que se fugan del hogar. Este es un drama cierto, cuya base frecuente está en la incomprensión y la brutalidad de los padres. Así lo plantea el episodio, con matrimonio de media burguesía, un hijo y una hija adolescentes, un clima autoritario en el que un padre se niega a dar explicaciones sobre sus órdenes y las ratifica con dos trompadas. Lo que sigue de allí es la fuga de ambos hermanos, el peregrinaje por una casa amiga, una estación ferroviaria, una comisaría, una casa de pensión y un doble final dramático. El tema era apto para el neorrealismo italiano, efectivamente, y está apuntado por un aire de veracidad en muchos diálogos, por la excelente actuación de Gabriel Lenn, como hijo castigado y por la aun mejor de Andrea Tenuta, como su hermana. La chica ha heredado sus cromosomas teatrales, como hija de muy buenos intérpretes (Juan Manuel Tenuta, Adela Gleijer) y en este ***Compromiso*** luce miradas, pausas, lágrimas y temblores en numerosas instancias dramáticas y en una notable escena donde sabe que intentarán seducirla y vacila en acceder a la tentación y a su riesgo.

El realismo de este episodio de ***Compromiso*** tiene sus límites. La muestra está bien de tema, y a menudo luce buenos diálogos (y silencios), con sus respectivos intérpretes. Pero se desboca en otros artificios y traiciona su aire inicial de veracidad. De pronto intercala caricaturas en personajes secundarios (un anciano en cama de hospital, tres chicos en una mesa de café), donde un mayor control de dirección habría evitado excesos. Sobre todo ello está el problema de la ambientación, al que todavía no se ha despertado la televisión argentina. Una mitad de los escenarios parece ser un decorado de TV, especialmente armado con paredes de cartón y utilería ***ad hoc***, cuando en verdad debió ser una calle, una casa de pensión, una mansión de lujo, una sala de la estación Retiro. Si directores y productores argentinos echaran un vistazo a ***Los gozos y las sombras***, o ***Anillos de oro***, o diversas otras series españolas, advertirían que la cámara corre por sitios auténticos, que el micrófono recoge rumores lejanos,

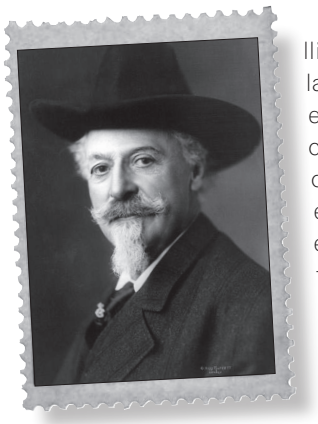
que la anécdota está superpuesta a un mundo existente y reconocible. Sin ese trasfondo la propuesta argentina de abocarse a temas reales se hace por lo menos contradictoria.

La Razón, 24 de octubre 1984.

Buffalo Bill vuelve al combate en el velódromo municipal

BUENOS AIRES CONOCERÁ en pocos días un vasto espectáculo al aire libre titulado ***Buffalo Bill en el Salvaje Oeste***, y colocado en las planicies argentinas que todavía se pueden conseguir. En la capital el escenario será el Velódromo Municipal (Figueroa Alcorta al 4600). Para enero se anuncia el traslado a Mar del Plata, y para febrero a Villa Carlos Paz (Córdoba).

La invocación de Buffalo Bill está doblemente justificada, primero porque ese llegó a ser un nombre legendario, que ocupó un sitio bastante cercano al de los héroes, y después porque a él se debieron los primeros y mayores espectáculos de este tipo, conocidos en Estados Unidos y Europa como Wild West Shows (Exhibiciones sobre el Salvaje Oeste). No solamente para la leyenda norteamericana, sino también para el mundo del entretenimiento en casi todos los países occidentales, las palabras "Buffalo Bill" se asocian con el *western*, el caballo, el ganado, el rifle, el indio y la pradera. Llegan a ser más elocuentes que las palabras "Gary Cooper".



El apodo "Buffalo Bill" identifica en la historia a William F. Cody (1846-1917), que fue lanzado desde niño a la gran aventura. Tenía sólo catorce años y ya era un experto jinete, un domador de potros, un combatiente contra los indios. En 1861-1865 era un niño, pero participó de la Guerra Civil integrando el bando norteño, y enseguida fue adscripto al ejército, como explorador especial y como portador de mensajes a enormes distancias. En ese momento se intensificaba la así llamada Conquista del Oeste, que se apoyaba mayormente en la prolongación de las vías férreas para acercarse a la costa del Océano Pacífico. En los años 1867 y 1868 colaboró en esa tarea con el cometido bastante cruel de exterminar a miles de búfalos para dar de comer a los obreros del ferrocarril, sin perjuicio de exterminar también a centenares o miles de indios que se oponían a que sus tierras fueran arrasadas. En esos años Cody consiguió la reputación de su notable puntería con el rifle, ganó concursos frente a diversos competidores y obtuvo probablemente allí el apodo de "Buffalo Bill". En su leyenda se inscriben también un par de errores. Uno es de simple denominación, porque los norteamericanos han llamado "búfalo" a un animal que la zoología describe como "bisonte", ya que la ciencia reserva la calificación de "búfalos" a otros animales semejantes de África y Asia. Ese desliz no impidió la existencia de Buffalo Bill ni de un río y dos ciudades llamadas Buffalo. El segundo error fue del ejército norteamericano, que en 1872 concedió a Cody una Medalla de Honor, sin advertir que sólo podía otorgarla a soldados y oficiales inscriptos. En esa categoría no figuraba Cody, que en 1916 vio anulada oficialmente la distinción. Debió sentirse muy humillado.

En la década de 1870 Cody había llegado al apogeo de su fama. Entre sus hazañas se incluyó derrotar al jefe indio Cabellera Amarilla, de la tribu Cheyenne, y las crónicas aseguran que ratificó su victoria llevándose en verdad el cuero cabelludo del muerto, como los indios solían hacerlo a su vez. Fue también entonces que el nombre Buffalo Bill comenzó a circular en novelitas populares, donde se describían hazañas reales y ficticias. En 1872 Cody accedió a presentarse en escena, como primer actor y también como héroe del drama ***The Scouts of the Prairie*** (Los exploradores de la pradera), escrito al efecto por Ned Buntline. Se estaba creando un "western para turistas", fenómeno similar a los bajos fondos en París y al flamenco español en Andalucía. La colaboración de Cody fue cuantiosa, y desde entonces vivió de su propia fama, encabezando otras expediciones al Oeste que eran, en realidad, espectáculos servidos para la gente rica del Este y también de Europa. No es probable que en esas operaciones matara a otros indios, pero la cacería de animales era parte del repertorio, y eso debió aumentar la amenaza de extinción para el búfalo o bisonte.

El antecedente explica que Cody haya organizado en 1883 la primera exhibición sobre el Oeste Salvaje o Wild West Show, que incluía hazañas con rifles, diligencias, potros muy salvajes e indios que no lo eran tanto. Llegó a hacer una fortuna con ese enorme espectáculo, que se parecía al circo de varias maneras, incluyendo cierto porcentaje de simulación. Entre sus estrellas más auténticas figuró ocasionalmente el jefe indio Sitting Bull o Toro Sentado, que hasta 1883 había sido enemigo del gobierno y que luego fue indultado. También enriqueció el espectáculo con la prolongada actuación de Annie Oakley (1860-1926), una mujer de puntería milagrosa con su rifle, que a treinta pasos de distancia podía acertar en un naipe puesto de perfil. Durante más de tres décadas Cody supervisó y protagonizó ese despliegue llevándolo por diversos estados norteamericanos y también por Europa. Pero los costos aumentaron, la administración cometió varios errores y Cody terminó por perder la fortuna que había logrado. En noviembre de 1916 se presentó por última vez en la pista y dos meses después murió, prosaicamente, por un exceso de urea en la sangre.

El cine existió desde 1893 en Estados Unidos, y ya en 1894 W.K.L. Dickson (por cuenta de la empresa Edison) filmó siete números del "Wild West Show". En los veinte años siguientes Cody apareció como intérprete de sí mismo en otras siete películas, que inventaban ficciones sobre sus hazañas o sobre las rebeldías de los indios sioux. Después de la muerte de Cody se han contabilizado 32 películas que incluyen al personaje Buffalo Bill. Pero no siempre se le consideró protagonista. Como personaje principal figuró en **Buffalo Bill** (dirección de William A. Wellman, 1944, con Joel McCrea en el papel) y en **Buffalo Bill y los indios** (dirección de Robert Altman, 1976, con Paul Newman); la primera es una biografía aproximada y la segunda es un conversado planteo de los acuerdos y

desacuerdos entre Cody y el jefe sioux Toro Sentado. El resto del material cinematográfico coloca a Cody en papeles secundarios de variado nivel, a cargo de actores como Tim McCoy, Douglas Dumbrille, Moroni Olsen, James Ellison, Roy Rogers, Richard Arlen, Louis Calhern, Charlton Heston y Michel Piccoli, este último en una coproducción franco-italiana de 1974, dirigida por Marco Ferreri. La suma no es una gran contribución al género de la biografía cinematográfica, pero es mucho más que lo que Hollywood concedió a George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln y Woodrow Wilson, que fueron presidentes pero eran menos vistosos.

La Razón, 30 de octubre 1984.

El oficio de la nada

"TODAS LAS MAÑANAS un auto vacío llega a 10 Downing Street. Se detiene, una puerta se abre y de allí baja Clement Attlee". La frase es atribuida a Winston Churchill, quien quería despejarse del líder laborista que en 1945 lo despojó muy legalmente de su puesto de Primer Ministro británico. Aunque Churchill era un hombre muy ingenioso, es probable que en el caso haya remedado otro sarcasmo atribuido a su amigo Charles Chaplin. Decía: "En la Metro Goldwyn Mayer no hay nadie que piense, y ese hombre se llama Louis B. Mayer". La observación era muy explicable, porque entre ambos hombres del cine existieron hacia 1920 una rivalidad y un puñetazo.

El concepto de la Nada tiene otros apoyos más serios que tales frases sarcásticas. Se enlaza con la necesidad del vacío y la del silencio, que son rasgos naturales del mundo físico, de la especulación filosófica y de toda estética. En dibujo y en pintura, lo implícito o sugerido puede ser más elocuente que una representación fiel. En jazz y en música moderna, un silencio mínimo puede enfatizar mejor el acorde inmediato. En física, parece claro que un vacío deberá existir para el movimiento de estrellas, planetas, moléculas, átomos y hasta electrones. La necesidad de la nada ha llegado desde luego a la filosofía, y así una consulta a la Enciclopedia Británica bajo la voz Not-Being (No Ser) conduce a la enumeración de aquellas corrientes filosóficas que postulan o rechazan la idea de un vacío absoluto, tal como esa idea aparece en el budismo, en el taoísmo o en algunas corrientes del misticismo judío. En rigor, cabe recordar que la carencia de la Enciclopedia Británica es ya por sí misma una forma de vacío.

En un excelente cuento sobre Ulises y las sirenas, Franz Kafka ha narrado cómo el héroe griego se taponó los oídos con cera, a fin de atravesar el mar sin sentirse tentado por el canto de las sirenas. Pero de inmediato, Kafka agrega: "Ahora bien, si hay algo irresistible en las sirenas es su silencio".

Ese sabio uso del vacío y de la nada ha llevado sin embargo a extremos artísticos menos tolerables. En su excelente libro ***Festival Mágico-Matemático*** (publicado recientemente por Alianza Editorial, Madrid), el sabio Martin Gardner comienza por postular que su tema es la Nada, y lo ilustra con una portada de la revista ***Mind*** (1901) donde se muestra simplemente un rectángulo vacío. Una leyenda aclara: "Este lado arriba"; otra identifica al dibujo como "Retrato de su inmanencia el absoluto", y una descripción final enriquece al rectángulo así. "Modo de empleo. Póngase el ojo de la fe, con cariño pero firmemente, en el centro de la página, guíñese el ojo y mírese fijamente hasta que usted Lo vea". Ese "lo" está escrito en mayúscula, con singular respeto.

"Andy Warhol, Marta Minujín"

Gardner enumera después algunas formas más mercenarias de la Nada, comenzando por los cuadros de Ad Reinhardt, que hacia 1951 comenzó a pintar lienzos completamente azules, y después otros completamente rojos, hasta que llegó al punto culminante, casi orgiástico, de pintarlos absolutamente de negro. En 1965 Reinhardt vendía esos cuadros en tres galerías distintas de New York (una por color), a precios que variaban de 1.500 a 12.000 dólares. Aunque algunos críticos lo aniquilaron como inefable charlatán, otros condescendieron a estimar su "manifestación definitiva de la pureza estética". Según Gardner, la escuela de Reinhardt era una continuación de la de Robert Rauschenberg y otros, que vendían lienzos completamente blancos. Sobre la pureza no hay nada escrito.

Gardner señala el equivalente sonoro de esos cuadros vacíos, recordando una pieza de John Cage, titulada 4'33", que pide ejecutar un silencio total durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Según Cage, el lapso de 273 segundos equivale al cero absoluto en temperatura (es decir, 273 grados centígrados bajo cero) y eso explica la inspiración de tal obra. Algunos amigos de Gardner elogian esta pieza como la más excelente de las composiciones de Cage. Por su parte, la Enciclopedia Británica describe a ***4'33"*** como "pieza muda para cualquier instrumento o combinación de instrumentos". En un estricto sentido, no podría haber mejor ejemplo para un Arte de la Nada. Tiene asimismo la ventaja de que su interpretación está al alcance de cualquier principiante o combinación de principiantes.

Existe una marcada similitud entre esas obras y las conseguidas en una parte de la literatura universal. Entre los ejemplos de Gardner figuran los capítulos 18 y 19 de ***Tristram Shandy*** (por Laurence Sterne, 1713-1768), que se integran simplemente con páginas en blanco. Es idéntico el caso del ***Ensayo sobre el silencio***, de Elbert Hubbard, que fue en verdad un escritor y moralista norteamericano (1856-1915), pero cuya edición de ese ***Ensayo*** resultó ser un libro de páginas blancas, encuadernado en gamuza marrón con filetes dorados. A esos datos Gardner

agrega el de un libro que vio en su adolescencia y cuyo autor no menciona. Se titulaba ***Lo que sé sobre las mujeres*** y sólo se componía de páginas en blanco. Una final vuelta de tuerca en ese asunto se produjo en 1974, cuando Harmony House editó otro libro de páginas blancas y fue demandada por un autor europeo (no identificado) que adujo que se había vulnerado su propiedad intelectual, ya que él había publicado mucho antes un libro idéntico. En Barcelona, y sin que Gardner llegara a enterarse, se editaron en 1977 una docena de pequeños libros, totalmente blancos, con títulos tales como ***Maravillas de la cocina inglesa***, ***Victorias americanas en Vietnam***, ***Delicias del sexo a los ochenta***, ***Hacerse rico sin explotar al prójimo***, ***Método para acertar a las quinielas***, ***Convicciones democráticas de Franco*** y ***Poesías completas de Adolf Hitler***. Pero no tuvieron mucho éxito[5]. Fuentes cercanas a la editorial señalaron después que muchos compradores, tras recibir la colección por correo, llamaron por teléfono a la empresa para declararse estafados. En apariencia, el editor tenía formación cultural anglosajona, mientras los compradores españoles carecían de ella.

Gardner concede sólo una mención mínima a Andy Warhol, con lo cual se pierde todo un tema, porque Warhol es el emblema del anti-arte moderno y uno de los ***bluffs*** más enriquecidos de la época. Primero dedicó sus esfuerzos a reproducir minuciosamente las cajas de jabón Brillo o de sopas Campbell, con lo cual llegó en 1962 a obtener una fama de artista. Después retocó una fotografía de Elvis Presley (en 1964) y la vendió como obra propia, que llegó a ser propiedad de la Leo Castelli Gallery, New York. Fue también en la década de 1960 que Warhol fotografió durante seis horas y media, sin mover la cámara, a un hombre que dormía; eso se llamó **Sleep** (Sueño) y mereció el dudoso honor de ser incorporado a las nóminas del "cine de vanguardia", que es a su vez toda una historia. La consagración resultante impulsó a Warhol a fotografiar durante media hora de planos fijos a un grupo de mujeres bonitas (en **The 13 Most Beautiful Women**, 1964), ninguna de las cuales dice nada ni hace otra cosa que mirar a la cámara. A pesar de esas limitaciones la película es la que tiene más interés humano entre todas las de Warhol. La indiscutida consagración de éste fue fotografiar durante ocho horas, en un solo plano fijo, el Empire State Building de New York. Con el título de **Empire** (1964), esta obra magna procuraba demostrar que un edificio es algo permanente. Como en el cuento clásico sobre las nuevas ropas del emperador, ningún crítico norteamericano supo desinflar oportunamente a Warhol y hacer notar que su talento cinematográfico estaba ausente. Para fotografiar durante ocho horas a un edificio, colocando delante una cámara de cine, sólo hacían falta dinero y paciencia.

Gardner tampoco entra a considerar otra elocuente moda de la década de 1960, que se llamó *happening* y que procuraba poner en escena un suceso inventado y singular. Allí algunos voluntarios ponían el surrealismo en acción y se dedicaban por ejemplo a arrojarse baldes de agua o plumas de gallina, mientras otros espectadores menos voluntarios eran incitados a reflexionar sobre la presión de lo absurdo en la existencia humana. La moda del *happening* llegó también a Buenos Aires, con Marta

[5] En cambio, en 1995 el argentino Javier Doeyo logró un éxito editorial con un libro de 64 páginas en blanco que llegó a agotar cinco ediciones y se tituló ***El pensamiento vivo de Carlos Menem***. H.A.T., celebró oportunamente la iniciativa desde su sección Mondo Cane, publicada regularmente en ***El País Cultural.*** La breve nota aparece compilada en el libro ***Lo peor de Mondo Cane***, de 1997.

Minujín como sacerdotisa, cuando el Instituto Di Tella florecía como expresión de la vanguardia argentina. En aquel entonces (1967, aprox.), un crítico uruguayo hizo unos apuntes encaminados a publicar un folleto que se titularía ***Sobre el daño que hace Marta Minujín***. Lamentablemente, el folleto quedó inédito y así no se pudo evitar que en 1984 la excelente pintora Renata Schussheim (simpatiquísima, por otra parte) perpetrara una original exposición titulada ***Travesía***. En su tierna juventud, Schussheim se había dedicado a la miniatura, pero en ***Travesía*** se agrandó a rellenar varias salas en un centro artístico de la Recoleta, con la colaboración de diversos fotógrafos, actores, coreógrafos, iluminadores y una docena de jóvenes efebos cuyos sexos oscilaban entre la Duda y la Nada. Buena parte de ***Travesía*** era una suerte de *happening*, donde cada uno de los intérpretes se empeñaba en acercar y alejar pelotas de acrílico y tiras de tul, con el fondo musical de Erik Satie (1866-1925). En medio del desconcertado público de la inauguración estaba Marta Minujín, todavía.

La actitud de los críticos frente al Arte de la Nada ha sido habitualmente una tímida aceptación. Algunos observadores, probablemente marxistas y hasta leninistas, han objetado la obra de tales presuntos creadores (Ad Reinhardt, Rauschenberg, Warhol, Minujín, Schussheim, etcétera), recordando que sería más útil dedicar esos esfuerzos, tiempos y dineros a problemas tales como la pobreza, los hospitales, Vietnam o las Malvinas. En consecuencia ha sido también objetada la actitud de aquellos críticos que no sabían ver desnudo al emperador, acusándolos de frívolos o por lo menos de cómplices con otros frívolos. Pero esta es una mala objeción, que liquidaría también a Noël Coward, a Georges Feydeau y a la comedia musical. Con el libro, el teatro, y hasta el cine, se pueden barajar conceptos y decir cosas inteligibles, pero con muchas otras manifestaciones (en especial la pintura abstracta, el ballet, la música de vanguardia) es más difícil arriesgar opiniones y hasta describir las obras. Frente a un rectángulo totalmente negro, o frente a una sonata para Dos Tambores y Otro Más, o frente a un conjunto de rock que arroja gallinas sobre la platea, un crítico tendrá siempre el temor de advertir que ha estado delante de la gran revolución artística de la época. Con toda prudencia, el crítico se pliega al ruido imperante o escribe que en la Sala Tal se ha hecho "un interesante experimento de vanguardia", que seguramente "será discutible para algunos". Con eso se evita el riesgo de castigar erróneamente a un posible Picasso o un posible Stravinski, como otros críticos lo hicieron en este siglo, antes de que la ***Consagración de la Primavera*** fuera consagrada. Así no se llega al sentido común ni a adquirir una personalidad propia, pero es muy difícil ser un Crítico de la Nada.

La Razón, 16 de diciembre 1984.

Un plan cultural para los próximos 25 años

EN UN EXCELENTE artículo titulado ***La cultura en peligro*** (Clarín, diciembre 13), Jorge Luis Borges se manifestó alarmado ante un proyecto de reforma para los estudios

que se cursan en la Facultad de Letras de la Universidad. De acuerdo a sus datos, la reforma de estudios indicaría que "todas las literaturas extranjeras son optativas" y que podrán ser sustituidas, a voluntad del alumno, por otras disciplinas como "medios de comunicación" y "folklore literario". Al respecto, Borges acotaba: "Puede sustituirse una cosa por otra análoga. Puede sustituirse una taza de café por una de té, pero no el estudio de Virgilio, o el de Voltaire, por el de Canal 13".

En cuanto al folklore, Borges insinuaba que esa materia no tenía mucho interés para él, y que le parecía levemente apócrifa. Agregó: "Me dicen, sin embargo, que gracias a las autoridades, el folklore ha llegado ya a la campaña".

Al día siguiente y en el mismo matutino, el decano de la Facultad de Filosofía y Letras manifestó que Borges había sido mal informado. En apariencia, existen efectivamente algunos planes de reforma para los estudios, pero la reforma sobre Letras no ha sido aún ingresada ni discutida. En consecuencia, no hay que ir todavía al Canal Trece (ni tampoco al Siete, al Nueve o al Once). En cuanto al folklore, el decano no formuló ninguna aclaración. Pero en esos mismos días se anunciaba el XXV Festival de Cosquín (Córdoba), dedicado al folklore, con pleno apoyo oficial. Nadie debe avergonzarse de ello, pero efectivamente es cierto que, "gracias a las autoridades, el folklore ha llegado ya a la campaña".

El episodio pone de relieve los altibajos de la tarea cultural. Por un lado, todas las gestiones educativas oficiales son objeto de reformas, de informes insuficientes, de polémicas. Aun en el caso de que la tarea educativa estatal fuera satisfactoria, sólo alcanzaría a unos pocos miles de alumnos. El resto de la Argentina seguiría sabiendo más sobre el Canal Trece (o el Siete, el Nueve y el Once), que sobre Voltaire o Virgilio. Es asombrosa la cantidad de gente que confunde al poeta romano Virgilio (años 70-19, A.C.), con el otro poeta, también romano, Horacio (años 65-8, A.C.), quizá porque era su contemporáneo. En cuanto al escritor francés Voltaire (1694-1778) son escasos los espectadores de televisión que lo identifican bajo su nombre François-Marie Arouet y que lo recuerdan como un luchador contra la censura y como un campeón en el uso de seudónimos, el más famoso de los cuales era Voltaire.

Por otro lado, no se puede confiar en que la cultura mejore con la difusión comercial del libro. Cualquier librero sabe que es más fácil vender novelas de Arthur Hailey, Harold Robbins y Judith Krantz que las obras completas de Voltaire, de Virgilio y del mismo Borges. Esto deriva a su vez en que el libro da de vivir al librero y al editor, si ambos son lo bastante astutos como para ocuparse por ejemplo de Hailey, Robbins y Krantz. Pero el libro casi nunca da de vivir al autor, quien se ve condenado a trabajar a disgusto en la televisión, en el periodismo o en la Sección Contaduría de la Dirección General de Rentas. La moraleja es que la misma palabra "cultura" provoca desconfianzas y es vista como el jardín privado de unos pocos exquisitos, mientras el mundo sigue siendo ancho y ajeno. En el extremo de esa desconfianza hay un peligro social y político. Al líder nazi Goering se le atribuye la frase "cada vez que oigo la palabra Cultura saco la palabra Revólver".

Esa crítica situación ha llevado a pensar en el periodismo como inmensa fuerza cultural que aún no ha sido debidamente aprovechada. Si un matutino publica un texto de Borges, la repercusión se produce a las veinticuatro horas. En cambio, si el mismo Borges objeta el difundido uso de palabras como ***concientizar***, ***verticalidad*** o ***vivenciar*** (en sus ***Obras Completas***, Emecé, 1974, p. 1145), el resultado es absolutamente nulo. Esas y otras malas palabras siguen siendo utilizadas por los espectadores habituales del Canal Trece (sin contar con los del Siete, el Nueve y el Once).

Poner la cultura en manos del periodismo es una iniciativa deseable pero está erizada de dificultades. Aunque tiene la ventaja de enormes tiradas diarias, el periódico se obligaría a incluir un personal imprevisto, que esté preparado para tratar la Literatura, la Historia, la Filosofía, la Música, las Artes Plásticas, el Teatro y otras materias aptas para decanos y reformas. A su vez esos espectadores escribirían quizá en un lenguaje árido, con frases ramificadas y confusas, sin el toque sencillo y vibrante que inútilmente les pide su jefe de redacción. Eso obligaría a la reescritura, para que los cultos no sean también unos tediosos. Pero el mayor inconveniente es que la cultura pueda carecer de actualidad y termine por parecer un bache dentro de un diario pletórico de novedades. No es fácil encontrarse un tema servido como el que hallaron Borges y el Decano, ni es fácil seducir al lector vendiéndole como tema reciente un artículo periodístico que se titule, por ejemplo, "Indagación en la Raíz Precolombina de Ciertos Aspectos del Folklore, Antes de Ser Intervenido por los Gobernadores de las Provincias".

Este factor de actualidad ha conducido a la propuesta de intensificar el mecanismo del aniversario, que pone rápidamente en el presente lo que ocurrió en el pasado, con lo cual se abren caminos culturales prácticamente infinitos. Por ejemplo, el 21 de noviembre de 1994 se cumplirán trescientos años del nacimiento de Voltaire, con lo que sólo habrá que esperar una década para rendir un informe amplio, y de enorme circulación, sobre ese sarcástico luchador contra las tonterías y crueldades que todavía existían en la era pretelevisiva. La eficacia del Método Aniversario ha sido ya demostrada en la práctica. Durante 1984 hubo poco pretexto público para escribir de diversas personalidades, pero sagaces archivistas descubrieron que en ese ejercicio existían diversos cumpleaños. No sólo sobrevino el de Brigitte Bardot (50 años), sino que lo mismo ocurría con Sophia Loren (también 50 años), Tita Merello (80) y Alberto Castillo (70), con lo cual se despejó una amplia avenida de información sobre algunas zonas del cine, del teatro y del tango. En 1985 volverá a ocurrir algo similar. Con toda urgencia habrá que ocuparse de los 50 años que habría cumplido Elvis Presley si no hubiera fallecido en 1977. Con más tiempo, habrá que preparar también un artículo sobre los 50 años de Woody Allen en diciembre de 1985.

Si la idea de las notas-aniversario se extiende debidamente a la cultura general, se pondrá al servicio público un panorama prácticamente inagotable, pasando del Espectáculo a la Historia, la Literatura, la Filosofía y hasta la Industria. Sólo quedarán afuera aquellos fenómenos que carezcan de fecha precisa, como la transformación de los peces en animales anfibios, el surgimiento de la burguesía, la interpretación de los sueños, el apogeo del rock and roll y el momento en que los espectadores de Canal Trece comenzaron a olvidarse de Voltaire.

Sin embargo, hay que aplicar ciertas cautelas con el Método del Aniversario. Ante todo, no es útil cualquier fecha, con lo que será mejor utilizar solamente aquellos períodos terminados en cero. Impresionan mucho más. Por ejemplo, en

1984 (diciembre 7) se cumplieron 43 años del bombardeo japonés a Pearl Harbor, que fijó una etapa decisiva en la Segunda Guerra Mundial. Pero el caso tuvo lo que se conoce como "mala prensa" debido a que 43 años no es buena cifra para comentar un aniversario. En 1991, en cambio, el dato servirá como base para un artículo titulado "A los 50 años de Pearl Harbor", con toda la información relativa a los triunfos, fracasos y nuevos triunfos de los japoneses a lo largo de cinco décadas, en las que se produjo una evolución económica e industrial, más el nuevo culto del "Made in Japan" y el milagro bendito de las radios portátiles que se escuchan en trenes y autobuses. En la práctica, habrá que recordar siempre que la fecha del aniversario no es simplemente un motivo de celebración (o de lamento) sino el comienzo de un análisis sobre causas y derivaciones del suceso en cuestión.

Una segunda cautela será la de utilizar los almanaques en toda su amplitud, sin detenerse en algún esquema restringido. El punto fue ya debidamente planteado por Lewis Carroll en su admirable ***Alicia en el país de las maravillas***, al postular las ventajas del "Regalo de No–Cumpleaños", que da 364 oportunidades anuales de ser obsequiado, mientras que el regalo convencional de cumpleaños sólo da una oportunidad. Si el razonamiento se extiende a las notas-aniversario, se advertirá que hay que aprovechar la primera ocasión posible para escribir la nota en cuestión. El periodista que hoy desee recordar ***Alicia en el país de las maravillas*** advertirá de inmediato que ya perdió el centenario de la edición del libro (publicado en 1865) y seguramente no tendrá paciencia para esperar el 2032 y festejar los 200 años del nacimiento de Lewis Carroll. En consecuencia, deberá precipitarse a escribir sobre el autor inglés en 1998, cuando se cumplan cien años de su muerte. Sólo con esa visión sagaz y rápida un crítico literario podrá funcionar dentro de un periódico.

Un tercer cuidado será el de apreciar los fenómenos históricos (o artísticos o industriales) con toda su complejidad, aunque al mismo tiempo haya que evitar los riesgos de aburrir a lectores que sean también espectadores de los canales Siete, Nueve, Once o Trece. Eso obliga a mostrar cierta generosa comprensión de la época que se recuerda, sin reprocharle a la Edad Media el no haber llegado antes al Renacimiento. En 1992, por ejemplo, no deberá olvidarse el dato de que, si bien Colón descubrió América, en cambio no se enteró de que la había descubierto, omisión imputable a los malos medios de comunicación de entonces. La simple verdad es que Colón no supo lo que había hecho. Un caso aún más grave se producirá en el año 2000. Presumiblemente, comenzarán en enero los festejos por los veinte siglos de la Era Cristiana, sin esperar a la fecha correcta para el nacimiento de Jesús (diciembre 24 o 25). En medio de la algarabía, un periodista debidamente informado estará obligado a apuntar que la Era Cristiana no existió oficialmente ni en el Año Cero, ni el Año Uno ni en los cinco siglos inmediatos. Fue recién en el año 525 que el papa Juan I y un abate escita llamado Dionisio el Exiguo fijaron las cronologías básicas que hoy se aplican y que parten del nacimiento de Jesús. Hasta el 525 había regido el calendario romano, que no tomaba en cuenta a Jesucristo, lo cual fue una conducta ligeramente hereje. Durante más de cinco siglos la Humanidad había vivido en la Era Cristiana y no lo sabía.

La fatigosa lista adjunta sólo debe entenderse como Bases para Guía de Aniversarios y no como un plan ajustado. Sólo comprende los primeros años para

disminuir su tedio, y es por eso sumamente incompleta. A ello contribuye que en el futuro cercano no quepan (ni por nacimiento ni por muerte) figuras esenciales como Ludwig van Beethoven (1770-1827) ni Sigmund Freud (1856-1939), con el resultado de que los ansiosos por escribir al respecto deberán maniobrar adecuadamente e incluir por ejemplo los doscientos años de la sonata ***Claro de Luna*** (1801) o el centenario del libro esencial que fue ***La interpretación de los sueños*** (1899). El caso de William Shakespeare supone una maniobra más difícil. No sólo quedan vedadas las fechas de su nacimiento y muerte (1564-1616), sino que tampoco sería práctico festejar los 400 años de ***Hamlet*** (obra de 1600) en un momento en que el público masivo estará atrapado por la lectura sobre los veinte siglos de la Era cristiana. Festejar ***Hamlet*** o no festejar ***Hamlet***: he ahí un problema.

Para una Guía de Aniversarios

Otras deficiencias son aún más difíciles de subsanar. Es prácticamente imposible colocar en listas a Virgilio o a Horacio si se siguen ignorando el mes y el día de su nacimiento, con lo cual se desvanece la oportunidad de una nota aniversario. Eso ocurre con casi todas las personalidades de la antigüedad, desde Alejandro el Grande a Dionisio el Exiguo. Tampoco hay fechas precisas para algunos inventos, como la imprenta o la pólvora, que se impulsaron gradualmente, con el resultado de que la Edad Media se transformó en la Edad Moderna sin darse cuenta. En general, debe recordarse que los inventos y los descubrimientos fueron a menudo sucesos muy colectivos y de lenta evolución, como ha ocurrido con el reloj, el microscopio o la fisión nuclear. Todos esos fenómenos de fecha imprecisa obligan a subrayar que las Bases para una Guía de Aniversarios deberán ser luego analizadas y ampliadas por la biblioteca, el archivo o la preferencia personal del periodista asignado, sin olvidar el consejo invalorable de su Jefe de Redacción, encargado de saber qué es lo que realmente importa a su inmenso público lector.

La lista ahora proporcionada sólo tiene en cuenta períodos iniciales de 50 años y luego otros períodos de 100 años o sus múltiplos. Esa es, por otra parte, la norma habitualmente aplicada en los diarios, con Tita Merello y Alberto Castillo como honrosas excepciones. Sobre tal idea, cabe recordar que los 50 años de esta lista se cumplirán en 2034.

La Razón, 23 de diciembre 1984.

Los falsos diarios de Hitler prometen otras revelaciones durante el juicio

LOS FALSOS DIARIOS de Hitler siguen dando que hablar al periodismo mundial, muchos meses después de la explosión de mayo de 1983, que los puso sobre el tapete. El escenario es ahora un tribunal de Hamburgo, donde se debate el intento de estafa, por sumas millonarias. La expectativa es de revelaciones políticas más sórdidas y complicadas que las insinuadas en las primeras apariencias. Pero los personajes principales siguen siendo los mismos:

- Gruner & Jahr es la firma editorial que publica el semanario ***Stern***, con una circulación superior al millón y medio de ejemplares. La revista pagó enormes cantidades (aparentemente 3,7 millones de dólares) por la obtención de unos Diarios de Hitler que habrían estado en poder de un misterioso general de Alemania Oriental.

- Gerd Heidemann fue el periodista de ***Stern*** que funcionó como intermediario de la negociación, y que habría embolsado una parte mayor de esa suma. Ahora se discute si obró de buena o mala fe.

- Konrad Kujau fue el falsificador, que admitió ya haber realizado la obra. Tenía trece años de experiencia en la materia, pero sus "golpes" previos fueron siempre menores, vendiendo falsos recuerdos a pequeños coleccionistas.

En el elenco de actores secundarios hay papeles decisivos. Se destacan dos directores de ***Stern*** que debieron renunciar cuando la falsificación fue proclamada (Peter Koch y Felix Schmidt), otro periodista de alto nivel que estaba a cargo del departamento de "Historia contemporánea" en la revista (Thomas Walde) y una mujer que no sólo fue amante de Kujau sino que le habría ayudado en la falsificación y colocación de los documentos (Edith Lieblang). Un poco más lejos quedan las víctimas de la maniobra, como el semanario ***Newsweek*** y el periódico inglés ***Sunday Times***, que adelantaron dinero por la cesión de derechos. Y un poco al margen, y en posición bastante embarazosa, quedó el historiador inglés Hugh Trevor-Roper, profesor en Oxford, especialista en la Segunda Guerra Mundial, que primero dio por auténticos los tales Diarios de Hitler y después advirtió que eran necesariamente falsos.

El episodio de los Diarios arranca en 1981, cuando Gruner & Jahr compró el material, y explotó en mayo de 1983, cuando se declaró su falsedad. El juicio comenzó en agosto de 1984 y durará presumiblemente hasta abril 1985. Su prueba material es un enorme paquete de 62 volúmenes y el tamaño fue ya un elemento inicial de desconfianza, porque Hitler estuvo demasiado ocupado, entre 1933 y 1945, como para poder escribir todo eso. El elemento decisivo, sin embargo, no estaba en los textos, que en definitiva pudieron surgir de la cabeza del dictador. Estaba en el papel, la tinta, los sellos, que resultaron ser, inequívocamente, producción industrial de la posguerra.

El juicio no contendría misterios si sólo hubieran existido un estafador y una víctima. Pero los papeles no están bien definidos, con lo que este argumento se llena de ambigüedades:

1) La firma Gruner & Jahr pudo ser la víctima, pero se le imputa torpeza en la verificación de autenticidad y hasta mala fe en su intento de venta posterior. El presumible descrédito de la revista ***Stern*** no se ha producido. Sigue vendiendo como antes, aunque será difícil creer en su próxima primicia exclusiva.

2) Heidemann pudo ser el culpable de la maniobra, contra sus propios patrones y contra terceros, pero ha aducido su buena fe y ha subrayado que se esforzó en conseguir a tiempo una verificación de autenticidad para los Diarios en cuestión. Su grave problema es que la operación le permitió gastar enormes sumas de dinero (aproximadamente 700.000 dólares), aunque antes del caso no era un hombre de fortuna.

3) La mala fe de Kujau parece probada porque está claro que él fue el falsificador y que nunca existió el presunto general de Alemania Oriental en cuyo poder estaban los Diarios. En este punto, el actual juicio en Hamburgo sólo puede confirmar los datos previos. Pero en cambio está en cuestión la presumible existencia de cómplices, sin los cuales Kujau no habría podido manejar una enorme documentación histórica hasta obtener textos muy convincentes. La presunción es ahora que Kujau sólo sería la cabeza visible de una conspiración más vasta.

Konrad Kujau

4) La presunción de complicidades se refuerza con la alusión al vasto elenco secundario de personajes que pusieron en contacto a Kujau con Heidemann y con la revista ***Stern***. Y si esos hombres fueran nazis, se haría también explicable un sutil costado político de los Diarios. Por ejemplo, habría sido fundado el procurar su publicación en 1983, al cumplirse cincuenta años de la ascensión de Hitler al poder. Y sería igualmente fundado que los Diarios procuraran colocar a Hitler en una postura menos grave respecto a los judíos. Uno de los textos sugiere que el dictador no quería instalar hornos de gas y proceder al genocidio que es ahora un irrefutable hecho histórico. Quería, en cambio, impulsar una solución más original y suave para su "problema judío". La idea era separar a los reclusos por sexos, en alguna prisión de Rusia, evitando su reproducción. Con ello conseguiría la extinción de la raza judía en Europa y después en el mundo. La imaginativa idea no pinta a Hitler como ningún héroe, pero lo haría en cambio menos villano, porque trasladaría a sus lugartenientes (Himmler, Bormann, Eichmann, etcétera) la responsabilidad de Auschwitz, Buchenwald, Belsen y los otros campos de exterminio. En esa perspectiva, la publicación de los Diarios de Hitler habría sido un hecho político y no sólo un negocio.

Entre los paréntesis más entretenidos del proceso de Hamburgo está la existencia de otros falsificadores, fuera de Kujau. Algunos nuevos documentos, también apócrifos, atribuyen a Heidemann ciertas inversiones en Paraguay y Argentina, pero parece claro que no las hizo y que alguien quiere recargar sus culpas ciertas con otras adicionales. Otros documentos apócrifos atribuyen a Thomas Walde ciertos pagos similares en propiedades alemanas.

La enumeración de esos datos sugiere que en todo ese juego de intereses no hay héroes sino solamente villanos. La fórmula estaba ya en la novela **El halcón maltés**

de Dashiell Hammett, pero eso fue en 1930. Después debió ser multiplicada muchas veces hasta llegar a este juicio calificado como "la segunda guerra de Hitler"[6].

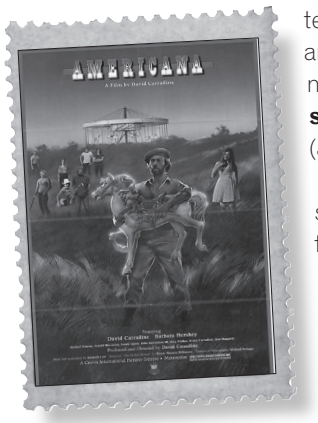
La Razón, 4 de enero 1985.

Singular muestra de una voluntad independiente

Americana

(EUA, 1973-1981), dir. David Carradine

EN 1972, MIENTRAS filmaban **Pasajeros profesionales (*Boxcar Bertha*)** para Martin Scorsese, el actor David Carradine y su pareja Barbara Hershey se entusiasmaron con la idea de un film propio, situado en un medio rural, con un argumento muy simple. Entre 1973 y 1981 esa producción independiente superó dificultades en un proceso idéntico al que aquí atraviesa el mismo protagonista. Después **Americana** se exhibió discretamente en el festival de Cannes (1981) y arribó misteriosamente a Buenos Aires, donde el cine independiente americano aparece rara vez y donde Carradine no es conocido como director sino como actor (**El huevo de la serpiente**, **Esta tierra es mi tierra**) e hijo de otro actor (John Carradine).



Americana es la palabra con que en Estados Unidos se designa a un muestrario nacional representativo (de fotografías, de música, de pintura) y el título procura dar un símbolo a esta anécdota de un veterano de Vietnam que se empeña en arreglar una calesita rural, sin procurar beneficio alguno. Necesita herramientas, tropieza con villanos, sufre un par de derrotas, tiene una distante ayuda de una silenciosa chica vecina (Hershey) y termina por triunfar, tras una prodigiosa lucha con un perro feroz. No hay más asunto que ese empeño y falta así una mejor motivación en la realidad. Los intrusos son villanos porque quieren serlo y para justificar la necesidad de la calesita no aparecen siquiera los niños de la zona.

Pero en cambio hay un sostenido clima de reticencia y de energía, entre personajes huraños e imprevisibles cuyo modelo es el protagonista de Carradine. Entre excelencias de fotografía y montaje, asoma también el acento poético con que John Ford tocaba sus temas rurales (**Viñas de ira**, **El camino del tabaco**): aquí una figura que se aleja en el horizonte, allá unos acordes de guitarra o de armónica que comentan una pausa. No es aventurado suponer que Carradine vio todo el cine de Ford al lado de su padre, que tanto trabajó con el maestro. Y si algo queda muy cierto en **Americana** es que Carradine, como productor y director, no tiene el menor cariño por las rutinas de Hollywood. Como director y como personaje, hace lo suyo y se aleja silenciosamente por la carretera de la que ha venido.

[6] N. de E.: El juicio fue más breve de lo que H.A.T. pronosticaba. Kujau fue condenado a cuatro años de prisión pero al parecer quedó en libertad algún tiempo antes y vivió alegremente de su fama como falsificador hasta su muerte en 2000. Le fue mejor que a Heidemann, quien debió cumplir una condena mayor, fue abandonado por su familia y sobrevive en la pobreza.

La Razón, 4 de enero 1985.

Acción, sexo y varios complejos

En la cuerda floja

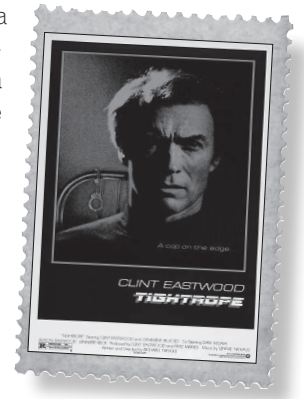
(EUA, Tightrope-1984) dir. Richard Tuggle

HACE YA MÁS de quince años que Clint Eastwood ayudó a tipificar al policía rudo, lacónico, insobornable, a veces cruel. Lo hizo en **Mi nombre es violencia (*Coogan's Bluff*)**, lo repitió en **Harry el Sucio** y lo vuelve a transcribir aquí, ahora con otro director y libretista, pero en cambio consigo mismo como productor, porque Malpaso es su empresa. Hay una diferencia de mejor técnica en esta última entrega, pero existe sobre todo una acentuación en la sordidez de los materiales utilizados, porque simplemente ahora son menores las reservas ante una posible censura, tanto en Estados Unidos como en el exterior.

El criminal a perseguir es, desde luego, un psicópata, como lo era el de **Harry el Sucio**. Pero aquí se acerca mucho más al modelo de Jack el Destripador. Busca mujeres solas, llega a violarlas y después a matarlas, con diversos procedimientos pero casi siempre después de sujetar con esposas las muñecas, como una forma más de dominio. El dato sugiere que ese criminal puede ser un policía, pero aquí el argumento introduce otra vuelta de tuerca, porque el mismo detective Eastwood es también un afecto a ciertas perversiones en su vida sexual, como un escape a la melancolía.

Para mejorar el panorama, el detective ha sido abandonado por su mujer, ha quedado con dos hijas, adquiere ahora un nuevo amor e inevitablemente se ve atacado en su hogar por el desconocido criminal.

Esos datos de la anécdota son imprescindibles para lograr la peculiar y sórdida ambientación de casi todo el relato, que se desarrolla en los bajos fondos de Nueva Orleans. Su mayor parte es una seguidilla de tabernas, casas de masaje, prostíbulos refinados, talleres de tatuaje, más las calles nocturnas y una carrera final a través del cementerio. La excelencia fotográfica (por Bruce Surtees, virtuoso) se acompaña con la del montaje, con un diálogo superlacónico y con alguna travesía imaginativa, como utilizar los disfraces del clásico carnaval de Nueva Orleans o, mejor aun, como introducirse en la pesadilla de Eastwood, que se ve a sí mismo como asesino. Los sadomasoquistas son, por definición, personas muy imaginativas.



El precio pagado por esos brillos externos afecta bastante a la lógica. No son muy claras las circunstancias y

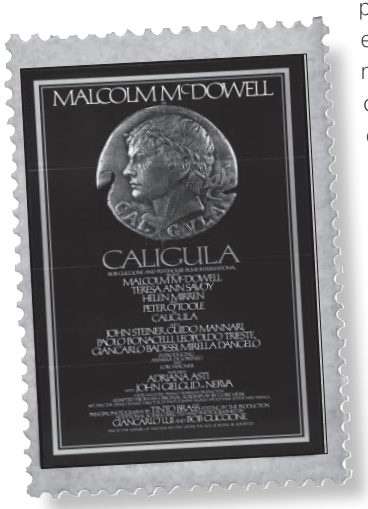
las pistas de cada crimen, ni se entiende muy bien el motivo de que Eastwood vaya de un lado a otro. En los últimos diez minutos, especialmente, el criminal parece estar en demasiados sitios a la vez. Pero el espectador del género no espera mucho más. Recibe una cuota de acción, de desnudos y de sugestiones sexuales, y eso es seguramente lo que esperaban las plateas llenas con que se estrenó la película. Aunque los libros del cine no lo digan, existe una mitología Eastwood como antes existió otra para Gary Cooper o para Humphrey Bogart. Con su resultado se hacen empresas productoras propias.

La Razón, 11 de enero 1985.

Todo lo que hay que saber sobre **Calígula**

EL CONOCIMIENTO NECESARIO sobre el personaje está adecuadamente resumido por el Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado: "***Calígula, Cayo César*** (12-41), emperador romano, nacido en Anzio y muerto en Roma; hijo de Germánico y Agripina; sucedió a Tiberio en el año 37; fue uno de los tiranos más crueles de la historia; quiso nombrar cónsul a su caballo Incitatus, para el que construyó un palacio de mármol; fracasó en las expediciones que dirigió contra Germania y Bretaña; exigió que se le adorase como a una divinidad; practicó públicamente el incesto y el adulterio; hizo retirar de las bibliotecas las obras de Homero y Tito Livio; murió asesinado por los pretorianos".

Otras fuentes agregan detalles pero no modifican mucho. Por ejemplo, en algunos textos se sostiene que el caballo Incitatus no habría sido nombrado cónsul sino senador. Agregan el interesante episodio de que Calígula quiso instalar en Jerusalén una estatua en su propio honor, pero debió cambiar de idea ante la oposición de la colectividad judía. En la lista de víctimas de Calígula figuran el emperador Tiberio (quien le precedió), el prefecto pretoriano Macro (que le hizo el favor de matar a Tiberio) y su pariente Tiberio Gemelo (a quien suplantó en el trono). Esos y otros crímenes eran sin embargo una costumbre de la época. Pasaron a ser insignificantes pocos años después cuando Nerón hizo matar a su propia madre Agripina y más tarde a su mujer Octavia. El mismo Calígula murió asesinado, como cabía esperar tras sus escasos cuatro años como emperador demente.



La locura y la soledad del poder tuvieron así su símbolo en la pieza teatral ***Calígula*****,** que el dramaturgo francés Albert Camus estrenó en 1945. Una figuración más secundaria fue en 1953 la de **El manto sagrado** (*The Robe*, dir. Henry Koster) donde Jay Robinson dio tonos y ademanes perversos al personaje. Peros pocos espectadores se fijaron en él porque ese fue el debut del Cinemascope, y no se hablaba de otra cosa.

En 1976 había comenzado el "destape" en el mundo del espectáculo y del periodismo. La revista ***Penthouse*** y su empresario Bob Guccione estaban destronando a ***Playboy***, con el audaz recurso de hacer una pornografía más explícita, con sexo en primer plano (o en primerísimo plano) y con un lenguaje de abierta procacidad. A esa corriente de pensamiento pertenece una película que en cierto momento se llamó **Gore Vidal's Caligula** y que hoy aparece producida por Penthouse Films International (New York) y por Felix Cinematografica (Roma), lo cual significa que los capitales respondían a Bob Guccione y a Franco Rossellini. La autoría de Gore Vidal es fácil de explicar, porque ese talentoso escritor norteamericano se empeñó siempre en remar contra los convencionalismos, desde vindicar su propia homosexualidad hasta festejar los doscientos años de la independencia norteamericana con su novela ***1876***, que era todo un alegato anti-norteamericano, concentrado en la figura del traidor Aaron Burr, uno de los personajes históricos más insultados de su país.

El **Gore Vidal's Caligula** fue filmado en Roma durante 1976, a un costo de ocho millones y medio de dólares, invertidos en 64 escenarios gigantescos, centenares de extras y vestuarios, más los costosos servicios de Malcolm McDowell, John Gielgud y Peter O'Toole. Entre tanto, el libreto de Vidal fue reescrito por otros. Según Rossellini, "convertimos en visuales muchas páginas de diálogo" y "dimos motivación psicológica donde Vidal no había puesto ninguna".

Así fue como el **Gore Vidal's Caligula** se convirtió simplemente en **Calígula**, y en medio de la discusión se prohibió al escritor volver a poner los pies en el estudio. Después el propio director Tinto Brass se peleó con Guccione y éste agregó algunas escenas sexuales y diversos desnudos. En la prensa inglesa se recogieron luego los testimonios de McDowell y Gielgud, declarándose ajenos a esos retoques y a la línea general de "destape" de la película. Esta terminó por exhibirse en Inglaterra con diez minutos de cortes (150 contra 160), sin nombre de director y con créditos tan difusos como "libreto basado en un libreto original de Gore Vidal" y "fotografía principal a cargo de Tinto Brass".

Aunque Guccione parece ser el responsable de la versión definitiva, cabe subrayar que Tinto Brass también se ha dedicado al "destape" en gran escala, con pruebas en **Salón Kitty** (1976) y en **La llave** (*La chiave*, 1983) donde se combinan nazismo, fascismo, sexo y la obsesión de la muerte. Por allí cerca circularon también Luchino Visconti, Liliana Cavani y Pier Paolo Pasolini, pero la diferencia reside en que Tinto Brass tiene menos talento, con lo cual sus situaciones dramáticas llegan a ser divertidas.

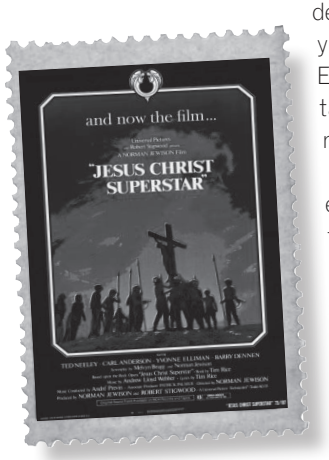
Calígula llegó finalmente a ser exhibida en Argentina, pero en sala "condicionada" de Mar del Plata, como corresponde a un personaje que practicaba públicamente el adulterio y el incesto (con su hermana Drusila) y a un productor que se ha empeñado en mostrarlo todo. La entrada está a su vez condicionada a un pago cercano a los siete dólares, que triplica el precio habitual. Debe recordarse que Calígula "exigió que se le adorase como a una divinidad".

La Razón, 13 de enero 1985.

Por fin, **Jesucristo Superstar**

JESUCRISTO SUPERSTAR se estrena mañana en Buenos Aires, con la intención de cerrar un intervalo de once años, porque se trata de una producción 1973 que fue resistida en su momento. Se supone que 1985 será un año más propicio para exhibir ciertas películas que antes habían sido vetadas por censuras oficiales o (y éste es el caso) extra-oficiales. Las objeciones se reducían y reducen a que esta versión del tema bíblico utiliza música rock, sin la solemnidad habitual que el libro, el teatro, la pintura y el cine han dedicado al comienzo del cristianismo.

La historia de esta controversia se inicia con el poeta Tim Rice (nacido en 1944) y el compositor Andrew Lloyd Webber (1948), a quienes se atribuye un primer intento de abordar la Biblia con un oratorio-pop que se tituló ***José y su túnica tecnicolor*** (1968), según lo identifica una fuente española. El éxito de esa obra juvenil les lanzó a este ***Jesucristo***, con el apoyo del productor australiano Robert Stigwood, que ya se había abierto su propio camino con ***Hair***, desde 1967. En Broadway, la dirección de ***Jesucristo Superstar*** fue confiada a Tom O'Horgan, y éste convirtió la pieza en un espectáculo atronador. Entre el disco y las diversas compañías en gira por Estados Unidos y Gran Bretaña, la obra adquirió una gran notoriedad.



En 1971 el director canadiense Norman Jewison, que estaba terminando su **Violinista en el tejado**, se entusiasmó con el disco, tentándose con la idea de una nueva película musical. Después declaró: "Comencé a imaginar un film sin diálogos, una ópera o tal vez la infraestructura de un drama musical". Consiguió el apoyo del gobierno de Israel para rodar el asunto en escenarios pedregosos y áridos, muy afines a los que tuvo el tema histórico. Así Jewison fue el director, el coproductor (con Stigwood) y el colibretista (con Melvin Bragg) de un espectáculo que en cierto sentido es realista, por sus escenarios, pero que en otros sentidos es abiertamente ficticio, por su concepción operística de un tema clásico. Deliberadamente, la película propone desde el comienzo a un conjunto de actores que representa a Jesús y a sus contemporáneos, o sea que subraya su carácter de ficción. También la subraya al introducir ocasionales elementos anacrónicos (metralletas, granadas, tanques de guerra) en la acción de veinte siglos atrás. El plan es semejante al que **West Side Story** aplicó a *Romeo y Julieta*, al volcar el drama clásico a términos de canto y baile.

Jesucristo Superstar se estrenó en Estados Unidos sin inconvenientes. En países más católicos, como Italia y España, tropezó con fornidas controversias en las que se invocó una presunta "falta de respeto" a la religión. En cierto sentido, esas controversias subrayaban una lucha generacional entre espectadores fieles a una tradición (religiosa o musical) y otros jóvenes renovadores o anárquicos, más cercanos al rock. En Buenos Aires, algunos católicos libres de pecado arrojaron la primera piedra. En mayo de 1973 la obra debía estrenarse en su versión teatral, pero con tal motivo el Teatro Argentino (Bartolomé Mitre 1448) fue destruido con bombas incendiarias, episodio

por el cual nadie fue preso. El teatro no volvió a abrirse. En diciembre de 1973 debía estrenarse esta misma versión cinematográfica, pero eso ocasionó otras bombas contra los cines Gran Splendid y Lorena, aparte de intentos similares contra el cine Luxor y contra la empresa distribuidora. Fue así como **Jesucristo Superstar** no se estrenó en Buenos Aires. El año 1973 estuvo lleno de esos entretenimientos, comenzando por la masacre de Ezeiza[7].

El examen de **Jesucristo Superstar** obliga a comparar las enseñanzas de Jesús, la violencia de quienes lo combatieron y la otra violencia de quienes creen ser sus seguidores. En el otro bando aparecen las feroces cruzadas, entre los años 1095 y 1291, cuando los cristianos procuraron desalojar a los musulmanes de Tierra Santa. El espíritu fanático de las Cruzadas continuó entre 1291 y 1973. Ahora se tiene la esperanza de que haya quedado interrumpido entre 1973 y 1985.

La Razón, 16 de enero 1985.

UN SIMULACRO Y MUCHOS CRÍMENES

Angel

(EUA, 1984), dir. Robert Vincent O'Neil

ES EFECTIVAMENTE CIERTO que esta chica llamada Angel funciona como estudiante de día y como prostituta de noche. Lo hace con el excelente motivo de que ha sido abandonada por padre y madre, con lo que debe recurrir a medidas extremas para sobrevivir y para continuar sus estudios. La comedia se le deshace por la aparición de un sádico que mata prostitutas y que prosigue una feroz carrera criminal. Además de ello, Angel es descubierta de noche por sus compañeros de estudios, ante quienes pasaba por mosquita muerta.

Los artificios de la trama no duelen mucho, sin embargo. Dirección, producción y libreto se han preocupado de una sólida ambientación en las calles de Los Ángeles y de una esmerada técnica para las diversas secuencias de acción. Abundan además los toques pintorescos y sentimentales en el viejo cowboy (Rory Calhoun), el amigo homosexual (Dick Shawn), la casera malhumorada (Susan Tyrrell) y el policía bueno (Cliff Gorman), que son adecuado complemento a la satisfactoria protagonista Donna Wilkes. El acento general del relato es el policíaco, con buena cuota de acción, de heridos y de muertos. También hay un costado sadocostumbrista en el villano, que a cierta altura se disfraza como devoto del Hare Krishna. El lado erótico no está vinculado con la

[7] Al respecto, ver nota de H.A.T. "1973 - El año de los hornos", compilada en ***El cine: Gente, películas, hechos*** y luego en ***Más notas de cine***.

prostitución sino con el colegio de Angel, donde las compañeras suelen sacarse el corpiño para cambiar impresiones sobre diversos aspectos pedagógicos del local. Todas ellas son jóvenes y fuertes.

La Razón, 18 de enero 1985.

SADISMO Y ODIO EN PENOSO FILM

Calles salvajes

(EUA, ***Savage Streets***-1983) dir. Daniel Steinmann

LA PELÍCULA MÁS violenta de los últimos doscientos años plantea rivalidades espontáneas entre una banda de estudiantes femeninas, capitaneada por Linda Blair, y otra banda de forajidos masculinos, cuyo sádico principal es Robert Dryer. El asunto empieza livianito, cuando una chica sordomuda es violada por los cuatro sujetos en un gimnasio desierto. Entre tanto, las compañeras se distraen en el cuarto de las duchas con una pelea entre dos chicas que empiezan por morderse a distancia y terminan por un ***catch-as-catch-can*** en el que se arrancan la poca ropa que podían tener en la emergencia. El episodio es visualmente ilustrativo.

Para animar esa monotonía, los enfrentamientos prosiguen con golpes y cuchilladas en un club juvenil, lo que no impide que un conjunto de rock prosiga con sus fiebres. Cuando llega el período de represalias y venganzas, una de las chicas es arrojada desde un puente, uno de los forajidos es aplastado muy deliberadamente por un automóvil, y otros dos son aniquilados con flechazos en la garganta, para luego ser colgados y exhibidos ejemplarmente.

Esos plácidos festejos son sólo el prólogo a la liquidación del sádico principal, que recibe un flechazo en cada pierna y un tajo en un costado. Allí comete el grave error de arrancarse las flechas y recuperarse, con lo cual consigue ser colgado de una pierna ("como cerdo en matadero", se aclara) y luego incendiado con un líquido solvente y un encendedor. A esa altura aparece por primera vez la policía.

Ciertas excelencias técnicas (de ambientación, de fotografía, de montaje) consiguen que **Calles salvajes** sea una película perfectamente apta para la juventud más sádica de este siglo, aunque por otro lado llenaría de temblores a Heinrich Himmler y a Bela Lugosi. Sólo con mucha serenidad podrá advertirse que el argumento camina con artificios, desde poner una chica inocente al alcance de forajidos callejeros hasta la penosa costumbre de buscar refugio en caminos solitarios, en depósitos de tejidos y en fábricas de pintura, que son tan inflamables. Aunque sus detalles parezcan increíbles, el cuadro general resulta vívido hasta el odio, con lo cual nadie debe alarmarse de que la película contenga datos falsos. La verdadera alarma sería que su material sea cierto y que aquí se represente de verdad a la juventud norteamericana de hoy. En la época de Boris Karloff (1887-1969) se podía vivir más tranquilo.

La Razón, 25 de enero 1985.

Carmen

(Francia / Italia-1984) dir. Francesco Rosi.

CARMEN COMIENZA por ser una versión adicional y superflua de un tema repasado por el cine hasta el cansancio. Termina, dos horas y media después, como otra versión adicional y superflua de un tema repasado por el cine hasta el cansancio. La nómina de adaptaciones mudas y sonoras (de Cecil B. DeMille a Otto Preminger, de Charles Chaplin a Christian-Jaque) es ya una fatiga, pero si a eso se agregan otras versiones más modernas y estilizadas (por Carlos Saura, por Jean-Luc Godard), cabe preguntarse cuál era el sentido de dar otra vuelta de tuerca a los curiosos arrebatos del amor en Andalucía, donde Carmen deja al militar para amar al torero y con tal motivo muere en la demanda. Misteriosamente, Carmen se ha puesto otra vez de moda.

La explicación de esta centésima **Carmen** es que alguien advirtió que la ópera original de Bizet (1875) era representativa de lo que dio en llamarse el "verismo", que procuraba simplemente inyectar algo más de verdad en la ficción. Ese alguien entendió que el director indicado sería así Francesco Rosi, un hombre hijo del realismo italiano, que ha hecho un cine de puntas sociales (**Salvatore Giuliano**, **El caso Mattei**, **Tres hermanos**) y que ha atravesado su experiencia con España y los toros (**El momento de la verdad**, 1965). Con rodaje en Andalucía y centenares de extras, Rosi consigue ciertamente una ambientación real para muchas instancias de la ópera, desde la plaza de toros a las montañas y cavernas de los contrabandistas. Si Rosi pone en cámara a un coro de mujeres que avanza con ímpetu, ese coro es una verdad y no una pose teatral con cartón al fondo.

Pero el realismo tropieza en seguida con el convencionalismo de la ópera y se deshace apenas nacido. Por un lado, Julia Migenes-Johnson, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi y Faith Esham no son las grandes figuras con sex-appeal que justifiquen las violentas pasiones declamadas. Alcanza con comparar a la actriz con algunos precedentes (Rita Hayworth, Viviane Romance, Dorothy Dandridge) para advertir que a primera vista no justifica incendios, aunque sea en verdad una cantante poderosa y una actriz apasionada y desenvuelta. Por otro lado, la expresión de esas pasiones se queda inevitablemente en la ópera (y más atada a las palabras

que a la música). Esa dependencia no está mal para tres o cuatro escenas que poseen melodía y humor (como ***La Habanera*** del comienzo), pero se cae en pedacitos solemnes cuando los cantantes se paran en escena a gritarse cariños, reproches y desdenes, como lo hacen en casi todo el transcurso y especialmente en la media hora final. Desde las épocas de Jeanette MacDonald y Nelson Eddy en la MGM (1935-1949) la densidad del procedimiento pasa a ser una agresión.

No hay nada en esta **Carmen** que no se pueda obtener con un adecuado LP, porque lo mejor de las cuatro figuras es la voz y lo que con ella hacen. Conformarse con un LP evitará además odiosas comparaciones entre Plácido Domingo y Nelson Eddy, que también tenía una voz poderosa y también era un objeto inmóvil.

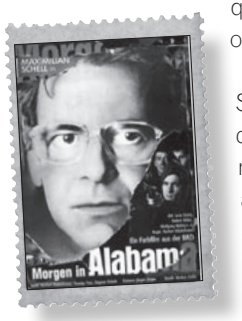
Siete Días, 2 de mayo 1985.

Títulos citados (Todos dirigidos por Francesco Rosi)
Caso Mattei, El (*Il caso Mattei*, Italia-1972); **Momento de la verdad, El** (*Il momento della verità*, Italia / España-1965); **Salvatore Giuliano** (Italia-1962); **Tres hermanos** (*Tre fratelli*, Italia / Francia-1981).

Detrás del atentado

(*Morgen in Alabama*, Alemania Occidental-1984) dir. Norbert Kückelmann.

EL FILM ENTRA EN UN problema político y social que debió ser muy bien entendido en su Alemania de origen, lo cual explica su éxito local. Junto a los habituales grupos juveniles dedicados a un terrorismo de izquierda (a la manera de la célebre banda Baader-Meinhof) existe allí otro movimiento neonazi y también juvenil, que se apoya por igual en actos de violencia directa. Las similitudes entre unos y otros grupos explican la anécdota de este pequeño enigma argumental. El atentado del título se produce en las primeras escenas, y por él es detenido un joven silencioso, que se niega a dar explicaciones. Puede ser un comunista, un nazi o un loco suelto, que no colabora siquiera con su abogado defensor y que por otra parte ha disparado al aire y no ha matado a nadie.



El relato sigue así los esfuerzos de ese abogado (Maximilian Schell), que se interesa por el caso, a pesar de la mala voluntad de su defendido, a pesar de la equívoca colaboración de la hermana y a pesar de la resistencia mostrada por jueces y fiscales ante todo alegato que no pueda ser respaldado con pruebas.

Como ya lo señaló la crítica europea y local, ese empeño deriva a demasiadas vueltas argumentales y un exceso de palabras, entre diálogos equívocos y alegatos entre juristas. Parece razonable sospechar que el fugaz romance entre el abogado y la hermana del protagonista fue una manera de aportar algún interés de sentimiento y de drama a un asunto excesivamente frío e intelectual.

Pero hay aquí otras virtudes cinematográficas que no deben ser dejadas de lado. Ante todo, el libreto se las ingenia para proporcionar una revelación gradual de los datos que llevan a identificar mejor a la banda terrorista. En segundo lugar, el espectador comparte con el abogado los pasos sucesivos de la revelación, rasgo virtuoso en toda intriga. Y sobre ello, es excelente la factura cinematográfica en los reiterados análisis de los noticiarios de TV que documentan el atentado y que llevan a deducciones nuevas. Cuando se habla de un "nuevo cine alemán" se está aludiendo también a esa capacidad artesanal de expresarse con cámara, montaje y, en este caso, un laboratorio de primer orden.

Siete Días, 23 de mayo 1985.

Penurias del Hollywood de hoy

UNA FUNDADA Y ESCÉPTICA VISIÓN del cine norteamericano actual fue recientemente explicada por Howard Koch, el co-libretista premiado por **Casablanca** (1943), luego apartado de la industria por las Listas negras de la década siguiente. Sus duras observaciones figuran en un agudo artículo del ***New York Times*** (23-2-86) y constituyen la última etapa de una cómica historia.

El comienzo de esa anécdota perteneció al mundillo literario y fue bastante divertido. En 1969 el escritor Jerzy Kosinski (nacido en Polonia, 1933), obtuvo en Estados Unidos el premio nacional del libro, o National Book Award, con su novela ***Steps*** (Pasos), cuya sustancia y manera son bastante originales y de difícil comprensión. Era lo que suele calificarse de obra experimental o vanguardista. En 1975 el escritor Chuck Ross, convencido de que esos premios no seducen a nadie ni dejan huella, procedió a una audaz maniobra. Copió a máquina 21 páginas del texto, las envió a cuatro editoriales y las firmó con el seudónimo Erik Demos, como si se tratara de páginas inéditas. Obtuvo cuatro rechazos, pero ninguna de esas empresas pareció advertir que se trataba del texto antes premiado a Kosinski. El caso fue publicitado por el mismo Ross en la revista ***Bookletter*** que está dedicada al mundo editorial. Entonces Kosinski fue llamado a opinar y declaró que el experimento era valioso, pero que habría mejorado si se hubiera enviado el texto completo.

En 1978 Chuck Ross hizo justamente eso. Copió el texto completo de ***Steps***, lo envió a 14 editoriales y a 13 agentes literarios, firmó otra vez como Erik Demos. Los 27 receptores contestaron con silencios y rechazos, aparentemente sin advertir que ése era el texto antes premiado y sin recordar tampoco el experimento inicial. Lo grave de ese segundo acto fue que una de las editoriales era la misma Random House que había publicado el texto en 1969, con lo que no supo reconocer su propio libro premiado. El segundo episodio fue nuevamente publicado por Ross, ahora en la revista ***New York | New West*** (1978), con el título ***Rejected*** (Rechazado). Entonces Kosinski, otra vez consultado al respecto, opinó filosóficamente que era lógico que en una década se recogieran opiniones distintas. Y por otra parte, agregó sin amargura, el libro había llegado a los premios pero no a la fama.

Chuck Ross estaba convencido, en cambio, de que tampoco la fama habría sido decisiva. En 1979 copió entonces a máquina el guión original de **Casablanca**. Tomó

nota de que los estudios cinematográficos sólo aceptan argumentos a los agentes acreditados, así que Ross envió el posible libreto a 217 agentes cuya nómina oficial consiguió. Gastó un disparate. Disimuló a **Casablanca** bajo el título de la pieza teatral de origen (***Everybody Comes to Rick's***), cambió el nombre de algunos personajes y firmó nuevamente como Erik Demos. Pero en lo sustancial, ése era el libreto premiado con el Oscar de 1943. En el caso, Chuck Ross estaba trabajando con la más plena fama cinematográfica, tras numerosas reposiciones de **Casablanca** y artículos en revistas y libros. Sin embargo, los resultados fueron tristes. Aparecieron tabulados por Ross en un artículo de *Film Comment* (diciembre 1982) y se dividieron en grupos:

32 agentes reconocieron el texto como **Casablanca**;
38 lo rechazaron;
1 propuso transformarlo en novela;
3 se ofrecieron para representar al nuevo autor;
99 lo devolvieron sin leer;
36 no contestaron.

En su artículo, Ross formuló diversos comentarios sarcásticos sobre la competencia y dedicación de los agentes que ofician de intermediarios para Hollywood, transcribiendo sabrosos diálogos telefónicos. No hay noticia de que su resumen en *Film Comment* haya sido contestado.

Con el tiempo, se escuchó también la opinión de Howard Koch, co-autor de la película. Con melancolía similar a la de Kosinski en el episodio anterior, Koch acotó en su reciente artículo del *New York Times* que el rechazo actual a **Casablanca** no era extraño, agregando su sospecha de que el Hollywood de hoy también rechazaría **El tesoro de la Sierra Madre** (Houston), **Sunset Boulevard** (Wilder), **El ciudadano** (Welles) y otros títulos clásicos. En su recuerdo, los productores de otros años podían ser crueles y despóticos, pero en cambio tenían un interés paternal en lo que hacían. Cita el caso de Harry Cohn, gran jefe de Columbia, que se volcó a favor de *No Sad Songs for Me* (**Adiós a la vida**, 1950, con Margaret Sullavan), un drama sentimental que también había escrito Koch y que no prometía ser un gran éxito de público.

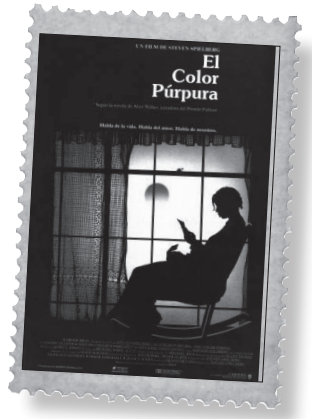
A la inversa, sostiene el escritor, los así llamados productores de hoy manejan capital ajeno, especulan sobre el "paquete" que alguien les ofrece, se preguntan si la presunta estrella o el presunto director fueron aceptados por su obra más reciente. Y, sobre todo, se preguntan si el material ofrecido tiene "suficiente sangre y truculencia, bastante de sexo, bastante de sensacionalismo". Lo cual "nada tiene que ver con la calidad en sí ni, Dios lo prohíba, con sus valores sociales o culturales". Es la religión del éxito fácil. Obviamente, deduce Koch, un productor de hoy rechazaría **Casablanca**, donde la violencia era moderada, donde el sexo estaba sólo implícito y que "peor aún, tenía ideas: románticas, sociales y políticas". El rechazo actual a **Casablanca** se hacía explicable, pero Koch reflexiona a su vez en cuántas películas de hoy podrán ser vistas dentro de cuarenta años, o cuáles podrán sostener un prestigio como lo sostuvo **Casablanca**.

Con lo cual, Koch se pone abiertamente en la línea del escepticismo sobre el cine de hoy y, desde luego, sobre la televisión de hoy. Esta postura negativa y saludable

abomina de Androides, Comandos, Locademias, Bicivoladores, Muchachos lobos, Helicópteros mágicos, Galaxias, Goonies, Gremlins, Ninjas, Sexo Implícito, Sexo Explícito, Brigadas A, B y C, sin olvidar un desdén más personalizado contra Rambo, Rocky, Conan, D.A.R.Y.L., Cocoon, Chuck Norris, Jackie Chan, Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone. Se trata de una actitud higiénica, muy recomendable para críticos de cine, pero desde luego no rinde como medio de vida.

El Porteño, abril 1986.

Spielberg en crisis



SOBRE ONCE nominaciones al Oscar para su film **El color púrpura** (*The Color Purple*), Steven Spielberg obtuvo un cero. La sorpresa mayor de la última entrega de los premios de Hollywood puede emplearse como argumento contra el racismo imperante en la industria cinematográfica, dado el tema de la película rechazada. O bien puede explicar el fracaso de un fabricante de éxitos espectaculares cuando intenta ingresar en géneros "prestigiosos".

En Estados Unidos, la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color (***National Association for the Advancement of Colored People***, o NAACP) envió una carta de protesta a la Academia de las Artes y Ciencias de Hollywood, objetando el triste destino que le cupo a la película **El color púrpura** en el certamen anual de los Oscars. De acuerdo a un cable de Associated Press, fechado en Los Ángeles apenas trascendió el fallo final, la NAACP entiende que el resultado es una "bofetada directa" contra el director Steven Spielberg y contra el compositor musical Quincy Jones (que es negro). Como se trata de una película alusiva a problemas negros, con elenco totalmente negro, la NAACP dedujo rápidamente que se trata de un caso claro de discriminación racial. La Academia no tiene muchos motivos para tomarse en serio tal acusación, pero un portavoz de la entidad contestó de inmediato, con buenas razones, que la votación del Oscar es el resultado final de una suma de formularios llenados reglamentariamente por una parte mayor de los 4.244 miembros actuales, formularios luego controlados por una muy respetable firma de síndicos (Price, Waterhouse & Co.). Dicho lo cual, el problema se traslada. No habría discriminación racial en la Academia sino que existiría una resistencia mayoritaria de la gente de Hollywood a las películas sobre tema negro o quizás a toda la población negra.

Pero también esa hipótesis parece improbable, porque está desmentida en anteriores votaciones de la Academia:

1939 – Oscar a Hattie McDaniel como mejor actriz secundaria en **Lo que el viento se llevó**;

1963 – Oscar a Sidney Poitier como actor principal, por **Una voz en las sombras** (*Lilies of the Field*, dir. Ralph Nelson);

1967 – Oscar de mejor película a **Al calor de la noche** (*In the Heat of the Night*, dir. Norman Jewison), donde el racismo es un tema importante, más cuatro Oscars secundarios a la misma película;

1967 – Oscar por libreto a **¿Sabes quién viene a cenar?** (*Guess Who's Coming to Dinner*, dir. Stanley Kramer), otro tema anti-racista, más un premio como actriz a Katharine Hepburn en la misma película.

Y a eso habría que agregar aún la cantidad de actores y cantantes negros que han llegado en Hollywood al estrellato, a las candidaturas al Oscar y a integrar los planteles de presentadores. Una forma indirecta de advertir que allí no se aplicó el racismo sería subrayar que en tal caso **El color púrpura** no habría llegado a sus once candidaturas en febrero de 1986, luego fracasadas en marzo: una actriz principal, dos actrices secundarias, una canción, el libreto adaptado, la fotografía, la partitura musical, la dirección artística, el vestuario, el maquillaje y la película misma. En la ceremonia de los Oscars, varios intérpretes negros subieron al escenario como presentadores de los actos. Uno de ellos fue la misma Whoopi Goldberg que figuraba como candidata a mejor actriz. Las prevenciones de la NAACP sobre el racismo de Hollywood no parecen muy fundadas.

En cambio parece más probable que el director Steven Spielberg (nacido en 1947) haya comenzado a experimentar los sinsabores inmediatos a su fulminante carrera de éxitos. Tras la vocación infantil por la fotografía y el cine, Spielberg había desarrollado una carrera sin paralelo en todo el mundo. Hizo de **Tiburón** (*Jaws*, 1975) un triunfo comercial sin precedentes, y lo continuó con **Encuentros cercanos del tercer tipo** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), **Los cazadores del arca perdida** (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), **E.T. el extra-terrestre** (*E.T., the Extra-Terrestrial*, 1982), **Indiana Jones y el templo de la perdición** (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), que también batieron records. Convertido en productor, supervisó otras películas que aparecen dirigidas por sus amigos (Robert Zemeckis, Tobe Hooper, Joe Dante, entre varios) y con una de ellas, la reciente **Volver al futuro** (*Back to the Future*), obtuvo en 1985 las mejores recaudaciones en el mercado nacional e internacional. A los costados de ese meteoro aparece el dato significativo de que **Los cazadores del arca perdida** había sido un proyecto rechazado por otros estudios de Hollywood, hasta que fue aceptado por la Paramount, en un plan donde también intervino el otro niño prodigio George Lucas, con rodaje desplegado por Túnez, Hawai y Perú. En ese caso más que en otros, Spielberg justificó que se le aplicara la frase "el toque de Midas", porque convertía en oro casi todo lo que tocaba. Una carrera semejante hace explicable la larga nota que le dedicó *Time* (15.7.85), donde con cierto aire bromista declara: "Cuando yo sea grande quiero ser director de cine". Es también allí donde Spielberg señala lo mucho que se emocionó al leer la novela **El color púrpura**, por Alice Walker, que en 1983 obtuvo dos premios: el Pulitzer y el National Book Award.

Lo que Spielberg declaró y lo que parece haber hecho es, en efecto, apartarse de su querido repertorio infantil de aventuras y volcarse a un drama sobre personajes negros, desarrollado a lo largo de cuarenta años, con claros datos sociales sobre las consecuencias de la esclavitud en el Siglo Veinte. La película no parece haberse estrenado fuera de los Estados Unidos, en apariencia porque Spielberg la quiere presentar antes en el Festival de Cannes. Y no cabe dudar de que esté muy bien hecha, como lo sugieren sus muchas candidaturas, aunque al cronista de *Time* (diciembre 23) le pareció una ilustración bonita, sentimental y superficial de un tema que requería mayor fuerza dramática. Con lo cual, quizás se explica que haya obtenido once candidaturas, que ninguna de ellas sea para el director mismo, y que el resultado final en Oscars sea exactamente cero. La deducción obligada es que la carrera de Spielberg fue juzgada como exitosa, entretenida y divertida, pero no "prestigiosa". Y cuando Spielberg se toma un argumento en serio, Hollywood no se toma a Spielberg en serio. A la NAACP le convendría que Spielberg fuera negro y no judío.

El Porteño, mayo 1986.

El Oscar: una historia que trae cola

EN 1927 LA ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS de Hollywood fue fundada por 36 cinematografistas que deseaban el mejor futuro posible para su profesión y que resolvieron otorgar premios anuales a las diversas calidades del cine. Después aparecieron el cine sonoro, la designación extra-oficial del premio Oscar (en 1932), la ampliación de rubros, la firma de síndicos para controlar los votos (en 1935), las transmisiones por radio, por televisión y por la más reciente TV color. En un vasto anecdotario, lleno de historias y de protestas (por George C. Scott, por Marlon Brando, por Vanessa Redgrave) los premios de la Academia pasaron a ser una influencia cierta en el cine mundial. Alguien calculó que en la noche de los premios nadie va al cine, porque todo el público posible queda pendiente de la TV, pero a larga distancia la Operación Oscar es un gran negocio en prestigio. Toda película y todo profesional mencionado en las candidaturas aumenta en varios puntos su valor comercial, por lo menos durante los meses inmediatos. Ya fue escrito que en 1956 la empresa Artistas Unidos no esperaba mucho de un modesto drama naturalista llamado **Marty** (dir. Delbert Mann), pero en la noche de los premios, cuando la película obtuvo cuatro Oscars mayores, la empresa ordenó la inmediata confección de otras doscientas copias. Ese fenómeno sigue hasta hoy. En marzo de 1986, apenas conocidos los Oscars, **La historia oficial** suscitaba nuevas colas en el centro de Buenos Aires. Simultáneamente, hacían falta cuatro salas para el público que quería ver **África mía** (*Out of Africa*, dir. Sidney Pollack), la película que se alzó con los premios principales del certamen.

Los premios al cine extranjero (en rigor: "a película hablada en otro idioma") fueron iniciados por la Academia en 1947, como forma de reconocer el aporte ci-

nematográfico de otras industrias. La primera película así homenajeada fue **Lustrabotas** de Vittorio De Sica. Pero entonces y durante una década, esa categoría quedaba librada a los criterios del Board of Governors de la Academia. En 1956 el cine extranjero pasó a ser rubro habitual de los premios, sobre una selección previa a cargo de un Comité ad-hoc. Las fechas desautorizan desde ya la versión totalmente errónea de que **Dios se lo pague** (1949) pudo ser candidata en su momento. No lo fue. Pero hasta la lista de cinco títulos candidatos llegaron ciertamente **La tregua** (1974) y **Camila** (1984). Ni siquiera entonces los periodistas argentinos parecen haber comprendido claramente los procedimientos y los datos reglamentarios del certamen. En marzo 1986, dos días antes del fallo, se escuchaba todavía en la TV local a un periodista especializado que pronunciaba inepcias como "el lunes 24 se reúne el Tribunal". No hay tal Tribunal. Hay un voto mayoritario de 4.244 socios en esa fecha.

Igual a lo ocurrido con **Marty** treinta años antes, **La historia oficial** desata con su Oscar un éxito comercial. En menor medida, ya había sucedido antes con **Camila**. Para la conciencia colectiva argentina, el episodio desata asimismo una crisis mayor, porque sugiere para el cine nacional la posibilidad de un mercado extranjero al que nunca llegó debidamente.

DEL OSCAR A LA ETERNIDAD. Una vasta novela épica, titulada *La conquista del Oscar*, fue escrita por buena parte de la prensa argentina durante febrero y marzo de 1986. Con el tiempo, podrá trascender al exterior, bajo el presumible título *How the Oscar Was Won*. Su centro es **La historia oficial** (dir. Luis Puenzo), la primera película argentina que recibe un premio de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, tras dos aproximaciones fallidas (**La tregua** en 1974, **Camila** en 1984). Y aunque los ingredientes de lucha, suspenso y final feliz son los habituales del género, es útil recordar que esa epopeya, igual que algunas otras de la literatura universal, tiene su lado divertido y su lado serio, con lo que no será prudente desestimar uno de esos aspectos por atender al otro.

La parte más amena es el despliegue de vocación, de espacio, de tiempo y de elocuencia con que los argentinos festejan a la Argentina, cada vez que se produce un confrontamiento (triunfal) con el exterior. Así los premios internacionales a Borges y Sabato son aplaudidos por gente que nunca leyó a Borges ni a Sabato y que ignora las postergaciones y humillaciones que ambos escritores sufrieron en su país. Así el director cinematográfico Héctor Babenco ve descubierta su nacionalidad argentina cuando él y su película brasileña **El beso de la mujer araña** aparecen en las candidaturas de la Academia (febrero 1986), aunque hasta el día anterior se le había ignorado totalmente. Así también el médico César Milstein (nacido en Bahía Blanca, 1927) debió trabajar en Inglaterra durante más de veinte años, con intensivos estudios en microbiología, pero su patria se acordó de que él era argentino cuando obtuvo el Premio Nobel de Medicina en 1985. Situaciones similares de largo olvido y repentina memoria fueron también vividas, con rebotes desde el exterior, por el director cinematográfico Fernando Solanas, por los músicos Martha Argerich, Astor Piazzolla, Lalo Schifrin y en cierta medida por deportistas como Diego Maradona, Gabriela Sabatini y Guillermo Vilas. Ese empeño por redescubrir a Argentina en la

noticias llegó a un record singular con el anuncio de que se casaba un príncipe de la corona británica. Se supo que su novia es ***hijastra*** (ni siquiera hija) de un argentino que no tenía mucha fama propia, pero eso alcanzó para desplegar la noticia a doble página. Con un posible padrastro canadiense o australiano, el príncipe Andrés de Gran Bretaña, que fue un enemigo en cierta guerra de 1982, no habría ocupado más de diez centímetros de columna.

"Nos llamaron, fuimos y vencimos", escribió el cronista de ***Clarín*** (marzo 25) en la madrugada del Oscar. Ése es el fatal "nosotros" del periodismo local, que se utiliza solamente para los triunfos. Es bien sabido que todos los argentinos construyeron la Avenida Nueve de Julio ("la más ancha del mundo"), que todos los argentinos son dueños de la carne más sabrosa, que todos los argentinos ganaron el campeonato mundial de fútbol (1978) y que, casualmente, todos los argentinos ganaron el Oscar en Hollywood (1986). Los llamaron, fueron y vencieron. A la inversa, ahora se sabe que la represión militar, con todas sus secuelas de cárcel, humillación, tortura y muerte (1976-1983) se debió también a otros desvíos de otros pocos militares. A ningún periodista se le ocurre insinuar siquiera la responsabilidad colectiva en los sinsabores, desde el entusiasmo público por Videla y por Malvinas hasta la deuda externa, sin olvidar las aceras rotas y los desastres en los servicios telefónicos.

La parte más seria del Oscar a **La historia oficial** es que ese triunfo fue obtenido por una película dramática muy digna, que enfoca un tema tan doloroso como el de los niños desaparecidos y cuya fuerza de sugestión se apoya tanto en la imagen y en el gesto como en el diálogo. Sin la importancia del tema y sin ese vigor dramático en la forma, la película no habría alcanzado su nivel emotivo ni su prestigio exterior, tanto en la crítica como en la recepción pública. En el periodismo extranjero no tienen por qué saber que buena parte del equipo de **La historia oficial** conoció poco antes alguna forma de exilio, cuando en Argentina se prohibían o maldecían algunos de esos nombres (Norma Aleandro, Héctor Alterio, Chunchuna Villafañe, Aída Bortnik), pero los observadores locales deberían deducir que el reciente Oscar es un vasto triunfo sobre épocas de vetos y prohibiciones, que no fueron sólo un hábito de los regímenes militares sino también de buena parte del previo gobierno peronista. Como Argentina es un país proclive a prohibir esto o aquello, según lo demostró la controversia sobre una invisible película de Godard (**Je vous salue, Marie**, noviembre 1985), el Oscar debería ser una reflexión para muchos, y en especial para patriotas. En lugar de "fuimos y vencimos" sería aconsejable invitar a "fuimos y meditamos" sobre la fascista tendencia a prohibir.

LA ACTITUD EMPRESARIA. Pero la conquista del Oscar dejó ya de ser una finalidad, en medio de la alegría colectiva, y se transformó en el comienzo de un problema mucho más grande, que alude a la crisis congénita del cine argentino y a la oportunidad de superarla con una mejor colocación en los mercados extranjeros. Ante todo, es útil saber que el estreno de la película en Los Ángeles (diciembre) fue un factor decisivo para el premio final. En primer lugar, la habilitaba para competir en todas las categorías, porque eso es lo que exigen los reglamentos de la Academia para el certamen general: la exhibición con entrada paga, durante no menos de siete días, en alguna sala del Condado de Los Ángeles. A la inversa, tanto **La tregua** como **Camila** sólo figuraron, en su momento, dentro del certamen redu-

cido de películas habladas en otro idioma. Un notable resultado de esa arriesgada actitud empresaria fue la candidatura al guión cinematográfico de Aída Bortnik y Luis Puenzo. Y en segundo lugar, ese estreno comercial repercutió sobre el mismo certamen de películas extranjeras. Cabe recordar que los 4.244 socios de la Academia tenían acceso posible a las cinco películas de ese certamen menor, donde sólo competían Argentina, Alemania Occidental, Yugoslavia, Francia y Hungría. Pero lo más probable es que las otras cuatro hayan sido vistas solamente en funciones privadas y reglamentarias, que se realizan para los socios durante febrero-marzo. Y en cambio, **La historia oficial** llegó al certamen con un marco preliminar de público y de crítica, convirtiéndolo en un título favorito para los pronósticos.

El problema empresario inmediato está más allá de **La historia oficial** y plantea el enigma de Qué Hacer con el Triunfo, porque ésta podría ser una oportunidad histórica para el lanzamiento argentino en el exterior. El gran drama del cine argentino ha sido una combinación de altos costos locales y de escasa exportación. Lo veía ya Torre Nilsson, hace treinta años, cuando llevaba sus películas a festivales europeos, con escaso o nulo apoyo oficial. Lo veían quienes inútilmente procuraron crear la entidad Uniargentina, para conseguir el equivalente de Unifrance y Unitalia, a fin de mejorar la difusión extranjera del producto local. Y lo veía hace muy poco el director y productor Héctor Olivera, cuando reflexionaba que el mercado de capital y provincias alcanza quizás para un éxito comercial por año, pero no llega a financiar un cine más abundante o más exigente. En enero de 1986, Olivera estaba casi decidido a postergar su anunciado **Di Giovanni**, dramático recuento de episodios históricos de 1930, porque el cálculo preliminar de costos le llevaba a elegir entre la cancelación o el suicidio económico[8].

El problema no está sólo en la órbita empresaria, sino que toca al gobierno, al Banco Central, a las aduanas, a los sindicatos. El tema da para una o varias mesas redondas, que suelen ser difíciles de realizar y que suelen terminar en la inoperancia. En las grandes líneas, el caso es así:

1) Una parte del equipamiento necesario para el cine (película virgen, cámaras, sonido, montaje, iluminación, grabación musical) depende de implementos extranjeros. Esto requiere dólares, en un país de grave deuda externa. También requiere una mano más rápida en trámites administrativos, bancarios y aduaneros. Los puntos precisos pueden ser explicados por la industria cinematográfica a uno o más ministros que tengan oídos a derecha e izquierda de la cara.

2) Una parte de los altos costos se debe a la presión sindical. Puede ocurrir que sea factible realizar cierta película con un equipo técnico de catorce personas, pero el sindicato impondrá un personal doble o triple, para dar trabajo a sus asociados, incluso cuando el productor no lo necesita. Este ha sido un rasgo característico de Hollywood, industria súper-desarrollada, donde el director de fotografía no puede tocar la cámara (para eso hay un cameraman) y donde el encargado de iluminación no puede acercarse a los cables de sonido. Pero en una industria de menor desarrollo como la argentina, esa exigencia sindical repercute en gastos superiores, desde la primera construcción de escenografías hasta el último toque de la banda sonora. Es

[8] **Di Giovanni** nunca se filmó.

probable que el sindicato (rotulado SICA) haya oído hablar del Oscar a **La historia oficial**, en cuyo caso podrá colaborar con otros planes para éxitos en el extranjero.

3) El lanzamiento exterior del cine argentino requiere poseer copias adicionales de las películas posibles, imprimirles subtítulos (quizás doblarlas), colocar esas copias en diversas capitales europeas y americanas. Aparte de los costos, ese paso requiere una eficacia administrativa en el exterior, ya se trate de los agregados comerciales en las Embajadas o de empresas distribuidoras previamente asignadas. Un hipotético exhibidor en Grecia puede haber leído excelentes notas críticas sobre **Camila** o **La historia oficial** en una revista inglesa, pero sólo por excepción esperará seis meses para ver las películas mismas. Para ese objetivo son importantes los festivales cinematográficos, que para bien o para mal también funcionan como mercados de compra-venta, con o sin jurados que evalúen calidades artísticas. Pero la asistencia a festivales es una operación naturalmente restringida (no están todos los compradores ni todos los vendedores) y debe ser aumentada por otros vínculos comerciales y administrativos que funcionen durante los doce meses del año.

A comienzos de 1986, la mejor parte de ese problema es que no se escuchan quejas graves contra el Instituto Nacional de Cinematografía, aunque las hubo durante tres décadas. Como base de trabajo, es bueno saber que el régimen democrático eliminó la censura previa, amplió el sistema de crédito a la producción e intensificó la concurrencia a festivales y a otras exhibiciones de cine argentino en el exterior. Parece claro que el Instituto, ahora bajo el mando del ex-director cinematográfico Manuel Antin, hace en verdad todo lo que puede.

Pero eso debe ser insuficiente, si son tantas las películas que no llegan a recuperar sus costos y si efectivamente Olivera debe cancelar su ambicioso **Di Giovanni** porque no quiere perder ni hacer perder dinero. Lo que el reciente Oscar plantea, en definitiva, es la oportunidad de incidir mejor en el mercado exterior, y ése es un campo adicional de estudio para el Instituto y para la industria, desde la temática del cine nacional hasta los costos locales y hasta las variantes del marketing en el extranjero. Se trata, en última instancia, de una toma de conciencia sobre la realidad y no sobre las abstracciones patrióticas.

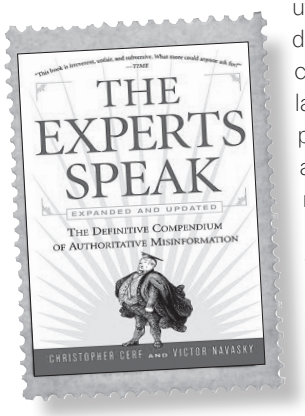
Los nacionalistas locales pueden comenzar ya sus remordimientos, porque los fenómenos del extranjero son los que inciden sobre un problema argentino. Y no se trata solamente del Oscar, que posee una reconocida influencia mundial. Cuando Fernando Solanas, hábil publicista, estrenó en Buenos Aires su última película **Tangos-El exilio de Gardel**, distribuyó un folleto y vastos anuncios de los premios que la película obtuvo durante 1985 en Venecia, Biarritz, La Habana, Huelva y dos jurados franceses. En el caso, que fue ruidoso, el director sabía que la opinión extranjera incide sobre el más ferviente nacionalismo argentino.

El Porteño, julio 1986[9].

[9] Esta nota fue originalmente solicitada por otro medio, que luego la rechazó. Ver pág. 967

Cuentos de la bola de cristal

EN 1876 ALEXANDER GRAHAM BELL patentó el teléfono. En ese mismo año, su futuro suegro Gardiner Greene Hubbard estaba desestimando la invención como "sólo un juguete", mientras Rutherford B. Hayes, presidente de los Estados Unidos, tras participar de una conversación experimental entre Washington y Filadelfia, pronunciaba otras palabras fatales: "Un invento asombroso… pero ¿quién puede tener interés en utilizarlo?". En 1922, nadie menos que Thomas Alva Edison desestimó la invención de la radio, cuya fiebre "se agotará con el tiempo". En 1939 David Sarnoff, que ayudó a inventar la radio, sobreestimó a su vez a la naciente televisión: "Es probable que un teatro para TV, de alto nivel y producido por artistas de primera línea, llegará a elevar materialmente el nivel del gusto teatral para la nación".



Esos pronósticos no llegaron a ser mucho más respetables que los del filósofo francés Montesquieu en 1721: "Tras haber efectuado el cálculo más exacto posible… he concluido que existe ahora un décimo de la población mundial que existía en la antigüedad. Lo sorprendente es que la población del mundo declina cada día, y que si esto continúa así, la Tierra será en diez siglos sólo un desierto".

Donde mejor se ve a los futurólogos es en las duras realidades históricas. En 1902 el imaginativo H. G. Wells declaró que una nave submarina sólo conseguiría sofocar a su tripulación y hundirse en el fondo del mar. En 1911 el Mariscal Foch, personaje eminente en el ejército francés, dio por resuelto que los aeroplanos eran juguetes interesantes pero carentes de mérito militar. En 1914 el Mariscal Douglas Haig, del ejército británico, rechazó similarmente la utilidad de la ametralladora, a lo que en 1916 agregó que era absurda y hasta traicionera la idea de que los tanques de guerra pudieran llegar a suplantar a la caballería. En 1939 el Mariscal Pétain subrayó la notable incapacidad bélica de los tanques, sin advertir que un año después Francia sería derrotada por ellos (y Pétain sería llevado al gobierno francés de la ocupación alemana). En 1958 el eminente científico Edward Teller, conceptuado como "padre de la bomba de hidrógeno", se pronunció por escrito sobre las pruebas nucleares, las que "… no afectarán seriamente ni a las actuales ni a las futuras generaciones".

Esos y muchos otros pronósticos desastrosos aparecen enumerados en un libro notable, titulado ***The Experts Speak*** (literalmente, "Hablan los expertos"), cuyos autores Christopher Cerf y Victor Navasky debieron sumergirse en un océano de bibliotecas. Su intención fue señalar la fragilidad de los juicios humanos, con una serie de frases que transcribieron entre comillas, agregando en cada caso la constancia de las fuentes. Éstas aparecen minuciosamente enumeradas en cuarenta páginas finales, junto a completos índices y al vasto equipo del "Instituto de Expertología" fundado al efecto por los autores. Aunque el libro existe hace ya dos años, su traducción al castellano está todavía pendiente, lo que impide que América Latina y España reciban sus enseñanzas.

Algunas de sus lecciones tienden a desconfiar de los políticos, como es el caso del gobierno de Estados Unidos cuando niega haber concedido apoyo alguno a una invasión militar a Cuba (abril 1961) o el de Henry Kissinger cuando desmiente que la CIA hubiera colaborado en el golpe contra el presidente chileno Allende (septiembre 1973), aunque un año después se supo que el mismo Kissinger había autorizado los gastos respectivos. Pero incluso donde no hay intereses creados, el libro de Navasky-Cerf documenta la debilidad de las opiniones proféticas. Así registra muchas de las condenas tajantes que sus contemporáneos emitieron contra compositores musicales (incluyendo Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Stravinsky, Wagner) en quienes no veían ningún futuro.

Los capítulos sobre teatro y cine se inauguran cronológicamente en 1662, cuando el dramaturgo inglés Samuel Pepys aniquila a ***Sueño de una noche de verano*** (Shakespeare) como la obra más ridícula e insípida que haya presenciado en su vida. En el último siglo hay profecías más amenas:

1895 – Auguste Lumière dice que el cine (parcialmente su invento) será una curiosidad científica sin mayor valor comercial.

1911 – El director teatral William C. DeMille lamenta que la actriz Mary Pickford se dedique al cine, donde sólo podrá perder su carrera.

1913 – Thomas Alva Edison no ve tampoco ningún futuro en un posible cine sonoro.

1916 – Charles Chaplin desestima también el porvenir del cine, porque está convencido de que el público preferirá a los actores de carne y hueso.

1928 – Louis Lumière, otro inventor del cine, cree que la era sonora será efímera: "La perfecta sincronización entre imagen y sonido es absolutamente imposible, y en segundo lugar el cine no puede ni debe convertirse en teatro".

1928 – El crítico Burns Mantle opina que ***Extraño interludio***, pieza de O'Neill, sólo podrá interesar a un público reducido.

1928 – La empresa Paramount se niega a contratar a Maurice Chevalier por su marcado acento francés (pero terminó por contratarlo).

1929 – La actriz Jane Cowl anuncia que el teatro será aniquilado por la radio y por el reciente cine sonoro.

1930 – George Bernard Shaw confirma esa profecía en un reportaje.

1931 – El productor Norman Bel Geddes anuncia también que en diez años el cine sonoro ocupará el sitio del teatro.

1933 – El crítico Burns Mantle desestima toda posible atracción popular para ***El camino del tabaco***, pieza teatral que después batió records, con 3.182 representaciones.

1936 a 1939 – El productor Irving Thalberg, los actores Clark Gable y Gary Cooper, el director Victor Fleming, se muestran separadamente escépticos sobre un proyecto titulado **Lo que el viento se llevó**, aunque después Fleming fue su director y Gable su estrella.

1943 – El productor Michael Todd no ve ninguna probabilidad comercial para la comedia musical ***Oklahoma***, que se estrenó en ese año y se sostuvo en cartel durante 2.248 funciones.

1946 – El productor Darryl F. Zanuck cree que el mercado de la televisión se agotará en seis meses. "El público se fatigará rápidamente si mira cada noche a una caja de madera laminada".

El rubro "probabilidad comercial", que tanto influye en la aceptación o rechazo de planes para el teatro y el cine, tiene en el libro su episodio memorable. Corres-

ponde a Cheryl Crawford, un productor de grandes éxitos de Broadway (***Brigadoon***, ***Porgy and Bess***, ***Despierta y canta***). El director Elia Kazan le había propuesto llevar a escena una pieza teatral de Arthur Miller, pero Crawford la leyó y la desechó: "¿Quién querrá ver una obra sobre un infeliz viajante de comercio? Es demasiado deprimente". El pronunciamiento de Crawford está fechado en 1948 y la pieza de Miller era ***Muerte de un viajante***, que se estrenó en febrero de 1949 y recibió un éxito de crítica, de premios y de público que dura hasta hoy. Eso debería ser una lección para todo el mundillo teatral, incluyendo a los críticos.

En las editoriales de Buenos Aires existe cierta reserva sobre el futuro comercial de una edición castellana para ***The Experts Speak***. El libro tiene casi cuatrocientas páginas, incluye su porcentaje de localismos norteamericanos y puede plantear sus dificultades para el público local. Esa es por lo menos la opinión de los expertos en libros.

The Experts Speak: The Definitive Compendium of Authoritative Misinformation, de Christopher Cerf y Victor Navasky: Villard, New York, 1998. 445 págs.

El Porteño, octubre 1986.

Cine prohibido en la TV argentina
La censura de siete cabezas

EN OCTUBRE DE 1986, una parte de la opinión pública nacional quedó sorprendida y alarmada al enterarse de que las autoridades prohibían transmitir ciertas películas por la televisión. A los cortes en **Asesinato en el Senado de la Nación** (Jusid) siguió la eliminación total de algunos títulos extranjeros y nacionales, entre los que aparecían realizadores prestigiosos y hasta un Oscar de la Academia. Las listas iniciales comprendieron **Perdidos en la noche** (*Midnight Cowboy*, Schlesinger), **Una mujer descasada** (*An Unmarried Woman*, Mazursky), **La profecía** (*The Omen*, Donner), **El desquite** (Desanzo), **Pasajeros de una pesadilla** (Ayala), **Los viernes de la eternidad** (Olivera). Pero esos ejemplos sólo podrían ser el prólogo a una lista mayor, porque la simple regla aplicada era que no se permitía transmitir por TV aquellas películas antes calificadas como "no aptas para menores de 18 años" y eso puede llevar a las nóminas a centenares de títulos. En otros términos, el Estado argentino prohíbe a los mayores de edad lo que antes prohibió a los menores, a pesar de que todo ese material estaba previsto para horarios nocturnos, claramente excluidos por la misma TV (todas las noches, hacia las 22 horas) del "horario de protección al menor", con la pública advertencia de que la permanencia de los niños frente a los receptores será "responsabilidad de los señores padres".

Notablemente, el caso se ajustó a las leyes vigentes, con lo cual ningún juez podría revocar aquellas disposiciones[10]. Y por otro lado, ese fenómeno de octubre 1986 se produjo en un país que hace casi tres años eliminó la censura cinematográfica, dentro de un plan general por restaurar la democracia y sus libertades. La situación podrá así parecer contradictoria a los jóvenes mal informados sobre legislación y sociología argentinas, sin contar los posibles asombros en lejanas provincias, en aldeas españolas o incluso en Checoslovaquia (donde nació Franz Kafka, 1883-1924). Para entender esas paradojas hay que tener presente:

1) Que la censura cinematográfica argentina ha tenido sus épocas feroces en las últimas cuatro décadas, con un record en el período del censor Miguel P. Tato (1974-1978), no sólo por su prohibición de unas seiscientas películas sino por la severidad con que hizo aplicar las calificaciones para menores de edad, con toda una secuela de cortes y de operaciones de auto-censura;

2) Que tales calificaciones "morales" del material cinematográfico continúan vigentes desde el estreno hasta nuevo aviso, lo cual, imprevisiblemente, llega a afectar la eventual transmisión por TV;

3) Que la ley reguladora de las radios y la televisión lleva el nº 22.285, fue dictada por el gobierno militar (septiembre 1980) y efectivamente dispone, en su artículo 17, que la TV no podrá transmitir espectáculos que no sean aptos para menores;

4) Que el Comité Federal de Radiodifusión (o COMFER) omitió aplicar esa ley durante años, creando así la ilusión de que la censura cinematográfica había sido efectivamente abolida;

5) Que en 1986 la ola de "porno" o "destape", junto a otros problemas públicos (en especial la presunta y todavía invisible ley de divorcio) generó presiones moralistas por parte de diversos sectores de la sociedad argentina, comenzando por la Iglesia Católica y por la agrupación ultra-conservadora Tradición, Familia, Propiedad (o TFP);

6) Que el señor Pedro Raúl Sánchez, "delegado normalizador" del COMFER, se vio así recientemente empujado a aplicar una ley que personalmente no le gusta, como lo prueba su propio anteproyecto de otra ley sustitutiva para la radio y la televisión;

7) Que sin embargo el Sr. Sánchez no aplica el artículo 71 de la misma ley, que limita a doce minutos por hora la transmisión de publicidad comercial, con lo cual de hecho se continúa uno de los mayores oprobios de la TV argentina;

8) Que paradójicamente ninguna ley prevé la censura ni la calificación para los espectáculos de TV, donde desfila toda la violencia de algunas series norteamericanas (como **Brigada A**) o toda la procacidad ocasional de comediantes argentinos (como Moria Casán o Alberto Olmedo). Sólo se castiga al cine antes estrenado.

EL DEDO EN LA LLAGA. La situación suscitó la protesta pública de directores y productores, entre cuyas propuestas apareció la de crear horarios especiales para público adulto (las 23 horas en lugar de las 22) y la urgente "reclasificación" de ciertas películas. Uno de los sectores más afectados fue el sello productor Aries, Lavalle 1860, Capital, que durante tres décadas ha producido una parte del más valiente cine argentino, desde **El jefe** hasta **La Patagonia rebelde** y **La noche de los lápices**. Tras haber firmado en 1986 un convenio que cedía a la televisión mucho material propio, Aries tropezó ahora con las tardías resoluciones del COMFER. En

[10] La prohibición de exhibir films calificados como ***No aptos para menores de 18 años*** seguía vigente en los canales de aire, al menos hasta el cierre de la presente edición.

octubre 29 Aries publicó en los diarios el más justificado anuncio cinematográfico de las últimas décadas. Se dirige a la opinión pública y señala:

a) Que **Tiempo de revancha** (Aristarain), **Plata dulce** (Ayala), **No habrá más penas ni olvido** (Olivera) y otras películas de ese sello no podrán ser exhibidas nuevamente en la TV argentina;

b) Que para habilitar esos y otros materiales (no aptos para menores de 18 años) haría falta la autorización de ciertos representantes de la Iglesia Católica, de otras confesiones cristianas, del culto israelita, de los Ministerios del Interior y de Educación, de la Secretaría de Cultura, de la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, así como del Instituto Nacional de Cinematografía, o sea, aquellos organismos que tienen o han tenido injerencia en la calificación del cine;

c) Pero que para ver programas y telefilmes norteamericanos o de otro origen, la única censura es la que ejercen (o no ejercen) los directores de los canales estatales o privados de la televisión.

Con lo cual, Aries pregunta, en muy alta voz, si eso es justo, si con eso se apoya a la cultura nacional, o si es realmente posible que tal situación se produzca a casi tres años de un gobierno democrático que entre sus primeras medidas procedió, justamente, a abolir la censura cinematográfica. Las preguntas de Aries insinúan ante todo que en este país las leyes pueden ser dictadas con muy serias deficiencias de concepción (como ocurriera, entre paréntesis, con otra ley sobre el doblaje obligatorio del material cinematográfico en TV). Insinúan también que la censura es una hidra de muchas cabezas y que no es posible abolirla con una ley o un decreto, porque renace una y otra vez.

Pocos días después del episodio apareció un primer zurcido. Se procedió a la presurosa "recalificación" de algún material cinematográfico, aparentemente por acuerdo con el Instituto Nacional de Cinematografía, una de cuyas comisiones de asesoramiento se dispuso a rever películas y a mejorar, cuando corresponda, la clasificación inicial. En octubre 31 pudo así anunciarse que **Los viernes de la eternidad** (producción de Aries, dirección de Héctor Olivera) pasó de *prohibida 18* a *prohibida 16*, lo que la convierte en apta para su exhibición por TV. Las versiones periodísticas sugieren que esta cirugía evitará algunos de los males denunciados por Aries y por muchos otros observadores. Es cierto, en cambio que ese trámite complementario cuesta tiempo y dinero (50 australes, según estimación del Sr. Sánchez del COMFER, en un reportaje). Otras películas podrían beneficiarse idénticamente de similares revisiones.

Lamentablemente, como dicen ahora los porteños, "el tema no pasa por ahí". Algunas reclasificaciones son posibles y otras son imposibles, ya que ciertas películas están correctamente colocadas en *prohibidas 18*. Como ejemplo de reciente actualidad, **Perdidos en la noche** sería una obra de difícil reclasificación, porque su tema es la corrupción moral y psicológica de un par de marginados en la gran ciudad norteamericana (Jon Voight, Dustin Hoffman) y allí se alude inequívocamente a la homosexualidad y a la prostitución. Lo cual no impidió, ciertamente, que esa fuera una obra de reconocidas calidades, con tres Oscar de la Academia en 1969 (a la película, al director Schlesinger, al libretista Waldo Salt) y otras cuatro candidaturas por

interpretación y montaje. La verdadera solución del problema no está por lo tanto en reclasificar **Perdidos en la noche** sino en habilitarla para la TV ante todo público de mayor edad, incluyendo allí por ejemplo a un ciudadano sensato y maduro que en 1970 no pudo verla, porque tenía diez años de edad, y que en 1986 es ya un hombre de 26 años, casado, con dos hijos, que se ha recibido de abogado, que quizás trabaja en el COMFER o en el Ministerio del Interior, y que se ve tratado socialmente como un menor de edad aunque tenga ya la responsabilidad de los señores padres.

La reclasificación sólo puede servir así para corregir algunos errores y excesos de comités anteriores, incluyendo allí los ejecutados por el inquisitorial Sr. Tato. Pero no sirve para corregir un problema actual y más vasto, cuya síntesis es que Argentina prohíbe a los mayores de edad lo que antes ha prohibido a los menores de edad.

LA MANÍA DE PROHIBIR. El fondo social y patético del problema es que en Argentina sigue existiendo una enfermiza tendencia a prohibir todo aquello que incomode a los gobernantes, jueces o funcionarios de turno, debidamente empujados por la Iglesia, por la TFP o por otros grupos de presión. Este es un tema de largas raíces. Forma parte del gran dirigismo o paternalismo, donde el Estado resuelve los sueldos que pagan las empresas privadas (pero no puede o no sabe pagar a sus jubilados) y donde se vigila celosamente lo que diga la prensa, que está sometida a la innecesaria amenaza de un "derecho a réplica" o a la muy injusta crítica por el Senado (como le ocurrió a *La Nación*). Es gracioso comprobar que el dirigismo puede fallar precisamente donde debería funcionar bien, y así el Banco Central se distrae y se deja robar 110 millones de dólares por el Banco Alas y otros millones por otros bancos. En cambio, aparecen leyes, decretos y reglamentaciones para controlar o impedir los espectáculos privados que un ciudadano pueda ver en su casa.

Entre las largas raíces del tema cabe recordar que en este país se prohibió **El gran dictador** de Chaplin, porque el gobierno argentino de la época mantuvo buenas relaciones con Alemania nazi y con Italia fascista durante toda la Segunda Guerra Mundial, con lo que el estreno de esa película quedó postergado desde enero de 1941 hasta mayo de 1945, un mes después de la muerte de Hitler y de Mussolini. En este país un primer gobierno peronista cerró el diario *La Prensa* y llegó a prohibir que los ciudadanos argentinos viajaran a Uruguay. Después, la llamada Revolución Libertadora prohibió que en los diarios se mencionaran las palabras "Perón" y "peronismo", con lo que muchos libros desaparecieron también de las librerías. Bajo el régimen militar de Onganía (desde 1966) se cortaron quince minutos a la película **491** (Vilgot Sjöman), 18 minutos a **La religiosa** (Rivette) y se prohibió estrenar **La hora de los hornos** (Solanas), **Psexoanálisis** (Olivera), **Ufa con el sexo** (Kuhn). También se creó el Ente de Calificación Cinematográfica, sobre cuyos resultados se sigue hablando en 1986. Fue bajo el gobierno de Onganía que se prohibió estrenar en el Colón la ópera argentina *Bomarzo* (música de Ginastera sobre texto de Mujica Lainez) creando la hilaridad en el extranjero. Con el gobierno de Levingston se prohibió el documental **Ni vencedores ni vencidos** (Daniel Mallo) y con el gobierno de Lanusse se prohibió **México, la revolución congelada** (Raymundo Gleyzer).

Pese a todas las cautelas, el peronismo volvió al poder (1973) y en tres años llegó a prohibir muchas cosas, incluyendo a escritores, actores, la mención periodística de actividades guerrilleras, el homenaje al Che Guevara, la exhibición de varias pe-

lículas (**Último tango en París**, **Naranja mecánica**, **Jesucristo Superstar**, **La Patagonia rebelde**) y la publicación de varios diarios y revistas. Al gobierno de Isabel Perón corresponde el dudoso honor de haber designado como censor a Tato, con resultados que también se siguen comentando en 1986. En perspectiva, las presuntas libertades anunciadas por la propaganda peronista (bajo el lema "Perón-Liberación" y fondo musical de bombos) llegaron a ser una mezcla de diversión involuntaria y de drama profundo, porque entre sus fanatismos propios se incluyeron la caída en desgracia del presidente peronista Cámpora, la purga criminal en las filas partidarias y la histórica masacre de Ezeiza, junio 1973, donde unos peronistas balearon a otros peronistas, con un saldo mínimo de trece muertos y 365 heridos (cifras de Horacio Verbitsky). Pero esos desastres fueron superados desde 1976 por otros militares que mantuvieron a Tato, ratificaron varias prohibiciones dictadas por el peronismo, fomentaron un vasto exilio, quemaron libros en hogueras e incurrieron en otros feroces actos de represión que después llegaron a la luz pública y a las actas de Tribunales.

No hace falta ser extranjero para advertir que esos y otros episodios configuran toda una enfermedad endémica de la Argentina. Su reiterado origen es la intolerancia con el pensamiento ajeno y su expresión es múltiple, desde el Consagrado Bombo hasta la metralleta, pasando por leyes, decretos o excomuniones. Algunos ilusos pudieron creer que esa mentalidad nacional se corregía con la nueva democracia (desde 1983), donde efectivamente se han llegado a juzgar los crímenes de gobernantes anteriores y donde llegó a darse el nombre de Perón a una calle céntrica, a pesar de que el peronismo era inequívocamente la oposición política. Pero la intolerancia sigue activa por debajo de la democracia formal. No fue por gestión del gobierno alfonsinista sino de la Iglesia que una película de Godard quedó prohibida por dos gobiernos provinciales (los de Corrientes y Catamarca), sin haberla visto y sin que se anunciara siquiera su estreno. Graciosamente, ese disparate kafkiano fue apoyado con entusiasmo público por cuatro diputados peronistas, por diversas agrupaciones privadas y por los propietarios de 38 salas cinematográficas céntricas, todos los cuales no habían visto tampoco la película, cuya copia nunca llegó al país. Si a ello se agregan otras manifestaciones fanáticas del mismo estilo (contra la película **La vida de Brian** de Monty Python, o contra la presentación del actor teatral italiano Darío Fo) será fácil diagnosticar que la manía de la prohibición es un virus infiltrado en buena parte de la sociedad argentina, a la que todavía le hace falta un buen rato para graduarse de democracia.

Más allá del cine, del teatro o de los libros, el caso se ve muy claro en las recientes pero eternas controversias sobre la ley de divorcio. Al oponerse a ella, la Iglesia católica termina por impedir no sólo el divorcio de los creyentes (que serían sus subordinados) sino también el de aquellos ateos, judíos y mahometanos que puedan integrar la sociedad argentina y que no deben obediencia alguna a esa Iglesia Católica. Hasta el cierre de esta edición, la Iglesia tenía de su lado a la ley (porque el proyecto de divorcio quedó detenido en el Senado) y además tenía cierta fuerza, porque llegó a negar la comunión a aquellos legisladores que apoyaran ese proyecto. Lo que no tenía era razón[11].

[11] El divorcio vincular fue incorporado al Código Civil argentino en junio de 1987.

En ese contexto, el episodio sobre el cine prohibido en TV pasa a ser una trivial gota de agua dentro del fanatismo argentino. Era fácil arreglar el conflicto con un mínimo de buena voluntad, en un momento en que el alquiler de video-cassettes llega ya a permitir que vea cine francamente pornográfico quien pueda y quiera hacerlo. Pero más allá de ello, es en cambio muy difícil corregir a una sociedad y una Iglesia que no parecen enteradas de hábitos y leyes actuales en Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Francia, Italia o Alemania. Por debajo de la democracia formal siguen viviendo en Argentina una mentalidad medieval y los gérmenes de un fascismo que en cualquier momento da otro golpe. Notablemente, el himno nacional argentino ordena: "Oíd, mortales, el grito sagrado / ¡Libertad!, ¡Libertad!, ¡Libertad!"

Pero los argentinos son inmortales, o quizás no oyen bien.

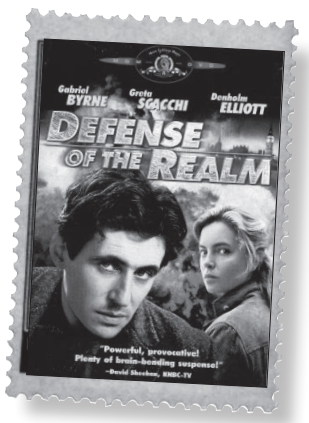
El Porteño, diciembre 1986.

Con tanta verdad como misterio

Conspiración para el silencio

(***Defense of the Realm***, Gran Bretaña-1985) dir. David Drury.

ENTRE 1951 Y 1963 Gran Bretaña descubrió que tres importantes funcionarios de su contraespionaje, llamados Guy Burgess, Donald Maclean y Kim Philby eran realmente espías o informantes para los soviéticos. En 1963 el ministro inglés John Profumo se vio obligado a renunciar, tras haberse revelado que compartía una amante con un agregado naval soviético. En 1979 la propia reina de Inglaterra se vio sorprendida por el dato de que Anthony Blunt, asesor artístico de la Corona durante 27 años, también había trabajado secretamente para la Unión Soviética. Durante varias décadas las bases norteamericanas en territorio inglés han sido motivo de alarma, por una posible catástrofe nuclear. Con esos y con otros motivos, una parte de la prensa británica se ha volcado a notas de escándalo con grandes titulares. Pero, a la inversa, también se supo que ciertos magnates periodísticos participaban de empresas industriales, tenían compromisos creados en contrataciones con el gobierno y por tanto podían eludir la franca denuncia en temas delicados.



En ese clima británico de secreto y desconfianza se sitúa esta anécdota de ambiente periodístico, donde el quijotesco reportero Nick (Gabriel Byrne) comienza por explorar el adulterio de un ministro (Ian Bannen), quien comparte involuntariamente una amante con un diplomático de Alemania Oriental. Entre pistas ciertas y pistas falsas, el incansable Nick es empujado a investigar el percance de un avión norteamericano sobre suelo inglés, a preguntarse la necesidad del secreto oficial en

algunos temas y a descubrir que sus propios superiores no lo respaldan en sus revelaciones. También hay dos muertes enigmáticas, algunos diálogos sibilinos y dos viviendas deshechas por misteriosos comandos que buscan documentos ocultos. En la mejor secuencia, Nick es apresado e interrogado por tres solemnes funcionarios (presumiblemente de Scotland Yard) que aparentan respetar sus derechos pero quieren saber hasta dónde el molesto periodista estará dispuesto a callarse en nombre de los "intereses nacionales". Ese comité invoca la "defensa del Reino" a que alude el título original.

El complicado tema traza una metáfora de realidades contemporáneas, similares a las ya señaladas en cine por **Z** (Costa-Gavras, 1969) o por **Los tres días del Cóndor** (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack-1975). En casi todo país de Europa, igual que en la Unión Soviética, en Israel, en Estados Unidos o en la Argentina, los servicios secretos suponen gastos y maniobras políticas que irritan al ciudadano común, siempre por "razones de Estado" que se contraponen entre sí. En ese sentido esta **Conspiración para el silencio** traza un cuadro muy convincente, reforzado por una autenticidad básica en sus exteriores e interiores de Londres. La verdad de este cuadro se extiende hasta mantener el misterio sobre la identificación de los villanos (los servicios secretos nunca dejan pistas) y hasta mantener la ambigüedad sobre lo que saben y lo que ignoran los diversos personajes secundarios. Entre ellos es destacable el periodista veterano y ebrio (excelente composición por Denholm Elliott) que sabe más de lo que se atreve a decir. Notablemente, ningún personaje habla más de lo que debe hablar, porque está al servicio de sí mismo y no del espectador.

El inconveniente de ese apretado relato es la confusión del espectador, que deberá tejer muy diversos hilos para saber la verdad de los hechos narrados. Pero es seguro que todo está en su sitio y que el desafío es entenderlo sin que se lo expliquen en diálogos serviciales. Lo mismo ocurre, por otra parte, con las realidades políticas de este siglo.

Página|12, 14 de agosto 1987.

Crónica de otra muerte anunciada

FERNANDO RAMOS DA SILVA, un delincuente juvenil de 20 años, fue muerto por la policía en San Pablo, durante una batalla callejera de la que luego se ofreció muy escasa información. Los cables señalan que la policía no identificó a Ramos da Silva entre los delincuentes enfrentados en ese episodio, pero es cierto en cambio que el joven ya tenía un abundante prontuario en la policía y en la justicia.

Ramos Da Silva había sido un símbolo de la niñez brasileña abandonada, seis años antes de que su vida marginal terminara con el crimen del que ahora dan cuenta los cables. Ese símbolo se llamó lacónicamente **Pixote**, que era también el título de la película filmada en 1981 y en Brasil por el director argentino Héctor Babenco.

La idea estaba en una novela de José Louzeiro, adaptada al cine por Babenco y por Jorge Durán, pero aunque esa novela no hubiera existido, la idea estaba también en la realidad brasileña de pobreza y delito, que afecta sobre todo a la juventud. El prólogo de la narración colocaba informativamente algunos hechos sociales: que una mitad de la población brasileña tiene menos de 21 años, que tres millones de niños carecen de hogar, que las leyes penales absuelven casi automáticamente a los menores de 18 años, y que una trágica consecuencia es que los delincuentes adultos utilizan frecuentemente a menores para cometer robos y atracos.

La narración recogía luego ese drama, concentrándolo en la figura del niño Pixote (o sea Ramos da Silva, entonces con trece años) en su largo peregrinaje por asilos, bandas juveniles, delitos reiterados, la protección de una prostituta. Todo ello y mucho más, en abundante anécdota, describe un clima más adecuadamente tildado de "amoral" que de "inmoral", porque esa delincuencia generalizada y juvenil ignora las reglas morales que la sociedad intenta estérilmente aplicar. La sordidez del resultado, en un estilo realista y minucioso, a lo largo de 125 minutos, dio notoriedad internacional a Brasil, a su cine y al director Babenco, que vio cómo **Pixote** era aclamado en festivales (Los Ángeles, Toronto, Cannes, Sydney, Londres) y en una crítica europea y norteamericana que rara vez accede al cine latinoamericano. Después Babenco obtuvo otro triunfo (con **El beso de la mujer araña**, 1985), pero su joven actor sólo conoció desventuras.

Parte de ellas fueron narradas por los diarios brasileños enseguida de su muerte. Aunque obtuvo pequeñísimos papeles en el cine y en televisión (con los directores Leon Hirzman y Bruno Barreto, con las actrices Sonia Braga y Tônia Carrero), allí Ramos da Silva no tenía ningún futuro. Vivió y sufrió un viaje a Río de Janeiro, junto a su madre y diez hermanos, pero sintió la experiencia como una frustración. Se casó con María Aparecida Venancio, tuvo una hija llamada Jacqueline, volvió a San Pablo y al mundo de las drogas y la marginalidad. En junio de 1984 Fernando y otros dos menores robaron la casa de un comerciante, fueron presos y condenados. Con tal motivo volvió a hablarse del ex Pixote, al punto que su mujer entregó en 1986 unas noventa páginas sobre su breve vida en común. Pero entretanto se cometieron otros incidentes policiales, con lo que la ex estrella sólo tenía ya la identidad de un delincuente.

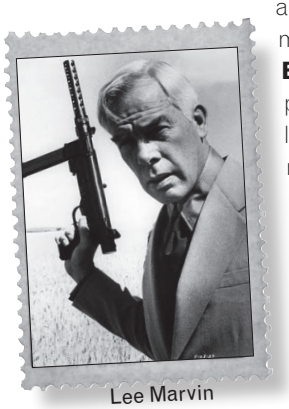
Quienes hoy recuerdan a **Pixote** sabrán la curiosidad similar de la ficción de entonces con la realidad posterior. En la película y en los seis años de vida que le siguieron, Fernando Ramos da Silva entraba y salía de problemas siempre distintos, pero siempre iguales y graves. Los altibajos del delito y la libertad, el desamparo y la protección, de la amistad y hostilidad con sus familiares y con su protector, Babenco, dibujan un curioso paralelo entre narración y realidad. Sería feliz deducir que una vez más "la verdad imita a la ficción", pero entonces hay que recordar que la ficción de **Pixote** (como la de mucho cine social, como **Viñas de ira**, como el neorrealismo italiano) comenzó por alimentarse de la realidad, subrayando una denuncia implícita contra gobiernos que no han sabido encarar la verdad de una juventud marginada. A Fer-

nando Ramos da Silva no le gustaba ya que sus amigos le llamaron "Pixote", porque tampoco a él le satisfacía serlo. Era una figura trágica, pero no sabía que lo era.

Página|12, 27 de agosto 1987.

Falló el corazón de un actor que fingía no tenerlo

CUANDO LEE MARVIN falleció a fines de agosto (de un ataque cardíaco y en un hospital de Arizona) las noticias telegráficas y periodísticas coincidieron en que se trataba de uno de los "duros" de Hollywood, en un estilo que también integró la fama de Humphrey Bogart, Robert Ryan, Jack Palance o Charles Bronson. Ese prestigio o desprestigio se debió en buena medida a una gran mayoría de los personajes que interpretó para la televisión y el cine, a lo largo de 35 años, y en parte a su declarada hostilidad contra los periodistas norteamericanos, que parecen haberle maltratado en un incidente sobre su divorcio (hacia 1966). No era afecto a reportajes, se mostraba reticente y quizás tenía poco que decir, cosa que suele ocurrir con los actores y las actrices. Pero está claro que ese "duro" tenía sentido del humor y podía burlarse de su propia dureza. Lo demostró en **Cat Ballou** (Elliot Silverstein, 1965), obteniendo su único Oscar por un personaje vigoroso pero también extrovertido y burlón. Las crónicas de la época dicen que derramó una lágrima al saberse elegido en la tradicional ceremonia, pero sólo cabe imaginar su regocijo interior, porque en esa instancia estaba triunfando sobre cuatro serios candidatos, llamados Laurence Olivier, Richard Burton, Rod Steiger y Oskar Werner. Un actor puede cambiar toda una vida por un momento semejante.


Lee Marvin

Marvin nació en New York en febrero de 1924, se inscribió en los famosos "marines" de las fuerzas armadas norteamericanas y durante la guerra mundial (desde 1941) participó activamente en la campaña del Pacífico. Recibió una seria herida que afectó su nervio ciático, lo cual provocó trece meses de internación y puede explicar el mal humor de varias décadas. Vuelto a la vida civil llegó a ser ayudante en un taller de plomería. Un día le enviaron a arreglar un baño en el Maverick Theatre de New York, vio un ensayo, se entusiasmó con la idea de actuar y obtuvo un puesto mínimo, que le reportaba una cama, comida y un dólar diario.

En 1951 Marvin debutó en teatro con una adaptación del *Billy Budd*, de Melville, haciendo un papel mínimo. En ese mismo año aceptó otra figuración ínfima en el cine, con **Disloque a bordo**, una comedia de ambiente naval (con Gary Cooper, dirección de Henry Hathaway), donde también debutaba otro "duro" llamado Charles Buchinski, más tarde conocido como Charles Bronson. En las tres décadas siguientes Marvin se explayó en villanos de varios formatos, en sargentos, en detectives y en policías impacientes. Entre las primeras películas que registran hoy las biografías cabe destacar algunos títulos de mayor importancia: **El salvaje**, **El motín del Caine** y **Los sobornados** de Fritz Lang (donde apagaba un cigarrillo en el cuerpo de Carolyn Jones y vaciaba una cafetera caliente sobre Gloria Grahame). En 1956 tuvo un importante papel en **Ataque** (de Robert Aldrich), lo cual decidió su moderado estrellato, porque lo que siguió de allí fue bastante notorio, incluyendo dos películas para John Ford, un papel protagónico en **Amor de víbora** (la segunda versión de *The Killers*, 1964), su premiado **Cat Ballou** en 1965, **Doce del patíbulo** (también para Aldrich) y especialmente **A quemarropa** e **Infierno en el Pacífico**, ambas para el director John Boorman. Sorprendentemente acompañó a Clint Eastwood en **La leyenda de la ciudad sin nombre** (1969, dir. Joshua Logan) que fue una extraña combinación de "western" y comedia musical, así como también una de las superproducciones más caras de Hollywood.

Marvin estaba muy conforme con sus personajes viriles, pero en cambio no quería ser tipificado por sus villanos, ni quería verse atado por el cine. Durante 1957-1960 fue el teniente Ballinger de Chicago en una serie policíaca de la televisión, que en Estados Unidos se llamaba **M-Squad**. En 1963 presentó en TV otra serie de documentales sobre criminales de la vida real, bajo el título **Lawbreakers**. En 1973 volvió al teatro con un papel en *The Iceman Cometh*, drama de Eugene O'Neill, cuya versión casi literal fue después difundida por la televisión. Pero en verdad no podía quejarse del cine. En 1971 debió compartir con Paul Newman el estrellato de **Plata dulce**, que era una aventura cómica con más acción que importancia. El productor fue el mismo Newman, que quería mantener bajos los costos, pero los honorarios de Marvin fueron quinientos mil dólares. Para un asistente de plomería no estaba mal.

Página|12, 1 de septiembre 1987.

Títulos citados
Amor de víbora (*The Killers*, EUA-1964) dir. Don Siegel; **A quemarropa** (*Point Blank*, EUA-1967) dir. John Boorman; **Ataque** (*Attack*, EUA-1956) dir. Robert Aldrich; **Cat Ballou** (EUA-1965) dir. Elliot Silverstein; **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, EUA-1967) dir. R. Aldrich; **Disloque a bordo** (*You're in the Navy Now*, EUA-1951) dir. Henry Hathaway; **Infierno en el Pacífico** (*Hell in the Pacific*, EUA-1968) dir. J. Boorman; **Leyenda de la ciudad sin nombre, La** (*Paint Your Wagon*, EUA-1969) dir. Joshua Logan; **Motín del Caine, El** (*The Caine Mutiny*, EUA-1954) dir. Edward Dmytryk; **Plata dulce** (*Pocket Money*, EUA-1972) dir. Stuart Rosenberg; **Salvaje, El** (*The Wild One*, EUA-1953) dir. Laslo Benedek; **Sobornados, Los** (*The Big Heat*, EUA-1953) dir. Fritz Lang.

El triste y trabajoso regreso a Liniers

Chorros

(Argentina, 1987) dir. Jorge Coscia y Guillermo Soria

HACE ALGUNOS MESES, los juveniles directores argentinos Jorge Coscia y Guillermo Saura debutaron con **Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul**, que era un título complicado pero que revelaba claras virtudes. Tenía efectivamente sentimientos, planteaba las difíciles crisis morales y psicológicas del exilio y sobre

todo revelaba un criterio visual y un poder de sugestión para narrar su anécdota, tanto en Buenos Aires como en el trabajoso rodaje extranjero.

Fue así como alguien convenció a Saura y Coscia de que capitalizaran el prestigio de su debut para hacer algo más fácil, más reidero, menos circunscripto a un momento social y político de la Argentina. El resultado es esta historia de ladrones improvisados, que resuelven robar al banco en que trabajan, tras advertir que a su vez el Banco roba de otras maneras. La historia después se complica, porque aparecen más ladrones resueltos a robar a los primeros. Hay muchos modelos cinematográficos para este plan, y el más obvio es el de **Los desconocidos de siempre** (*I soliti ignoti*, 1958) de Monicelli, donde los delincuentes eran torpes hasta ser cómicos. Pero no alcanza con tener modelos, sino que es necesario estudiarlos para saber cómo funcionaban. En los términos estrictos de un robo en banda, Coscia y Saura harían bien en revisar algunos valiosos antecedentes dirigidos por Stanley Kubrick, John Huston, Jules Dassin y Sidney Lumet, para enterarse de que en esa materia hacen falta una mayor riqueza de datos, un firme encadenamiento entre ellos y una continua expresión visual. En **Rififi** (*Du rififi chez les hommes*, Dassin-1954), el complicado robo era mostrado en 33 minutos continuos sin pronunciar una sola palabra. La presumible réplica de Coscia y Saura es que no quisieron hacer un relato policial sino una comedia, con lo cual no hay que tomarse muy en serio al "First Plumas Bank" ni al curioso envío de cinco millones de dólares a la sucursal suburbana ni a las revelaciones escuchadas azarosamente tras la puerta.

Pero por el lado cómico, a Saura y Coscia les va peor. Como no hay una peripecia armada, tampoco hay confusiones y errores de los personajes para alimentar la trama. A los realizadores les queda un aislado y procedente toque de ingenio en unos ladrones de gallinas que reciben un solemne asesoramiento financiero para poder invertir cinco millones de dólares que les han caído en las manos. Fuera de ello, Coscia y Saura sólo supieron desviarse a la acumulación de escenas eróticas en grados diversos, desde un fragmento "porno" inicial hasta los monólogos, exclamaciones, desnudos, jadeos y escenas de cama que protagonizan media docena de personajes, más cerca del grotesco que de la pasión. Con eso y otros dos chistes del más puro ambiente WC se reirán los muchachos de la esquina. Ese desvío se vincula a otros recientes ***destapes*** argentinos, incluyendo los que firman directores prestigiosos (Ayala, Fischerman), pero tiene escasa relación con las figuras y los percances de una comedia sobre ladrones. Se acerca en cambio a definir un producto deliberadamente abaratado para públicos generales, hecho por dos realizadores jóvenes y promisorios, que primero ambicionaron llegar a Estambul y después resolvieron volverse a Liniers.

Página|12, 11 de septiembre 1987.

The Original Odessa Jazz Band

(*My iz dzhaza*, URSS-1983) dir. Karen Shakhnazarov.

LOS AUTÉNTICOS ***Caution Blues*** (1928) de y por el pianista Earl Hines, son el primer sonido de maravilla en esta curiosa película soviética sobre un grupo de jóvenes que hacia 1930 quieren formar un grupo de jazz. El viejo y querido disco de 78 r.p.m. es colocado en la victrola de su hogar en Odessa (Ucrania) por un entusiasta casi adolescente dispuesto a explicar a dos colegas reticentes que hasta ese instante sólo hacían ruidos rusos con un banjo y con un bombo preperonista. Allí comienza un trío, pero poco después hay que convencer a un saxofonista para que abandone sus partituras y olvide sus antiguas monotonías de banda militar zarista, con las que vivió hasta 1917. Esa convicción se obtiene con otro 78 r.p.m., donde el milagroso Coleman Hawkins (junto a orquesta de Fletcher Henderson, hacia 1929) dispara uno de aquellos solos que aniquilaban ideologías y traumas de la mente humana. De esa manera se obtiene el cuarteto, pero cuando los cuatro jóvenes se encuentran en Moscú con una sala vacía, lo que suena de fondo es un fragmento del también auténtico ***Clarinet Marmalade*** (orquesta de Fletcher Henderson, 1931), porque los muchachos saben elegir bien sus modelos.

Y es así como en 1983 el cine soviético llega a hacer por el jazz tradicional norteamericano lo que el propio cine de Hollywood no supo transmitir desde octubre de 1927 hasta ayer de tarde. No supo conservarlo en su versión genuina, tal como florecía en las décadas de 1920 y 1930, sino que se empeñó en mostrarlo adulterado, desde las grandes bandas de swing para adelante. No solamente no respetó a los músicos negros (cabía esperarlo) sino que falsificó vida y obra de Glenn Miller (en 1954) y de Red Nichols (en 1959). En esa materia, el mayor delirio de Hollywood fue la demente idea de que la trompeta de Harry James podía remedar (en 1950) a la corneta del inspirado Bix Beiderbecke.

El plan de esta insólita película soviética sobre jazz tiene por tanto la singular ventaja de su noble inspiración, por aquella consigna de "volver a las fuentes". A eso agrega una notable cantante llamada Larisa Dolina, presentada aquí como cubana, pero visiblemente negra y soviética, a un mismo tiempo. Tiene a su cargo un solo número, sobre un escenario teatral, pero lo hace con pasión y musicalidad, a mitad de camino entre Bessie Smith y Billie Holiday. El aficionado porteño puede tener ya en casa sus LP con Henderson, con Hawkins y con Hines, pero en cambio le será conveniente ir al cine con su grabador portátil y almacenar la excelencia de Larisa Dolina, aproximadamente a los 55 minutos de proyección.

Junto a sus ventajas, esta singular película muestra claras limitaciones. Ante todo, la música aquí interpretada por los jóvenes rusos está mejor de modelos que de realidades. Hay algunos brillos ocasionales del pianista (presumiblemente Anatoli Kroll), pero los otros musicantes harán bien en dedicarse enteramente al chiste y al zapateo. Les sería útil saber que con su mismo predicamento se obtuvieron mejores resul-

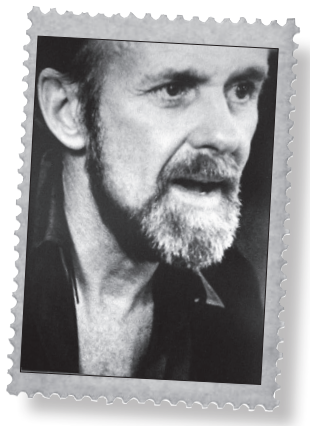
tados en Holanda (la Dutch Swing College Band) y en la Argentina (la Porteña Jazz Band). En otros sentidos, parece muy sensata y hasta valiente la idea de confrontar el jazz con las resistencias de la sociedad de su tiempo, que en el lenguaje stalinista de la época descalificaba a esa música por "extranjerizante", "reaccionaria", "burguesa", "decadente", "imperialista" y demás opiniones estéticas del dogma imperante. Esa lucha es el único tema de la comedia y se parece a otras resistencias de la sociedad polaca contra los Beatles (documentadas en la película **Yesterday**) y del actual gobierno checoslovaco contra los músicos de rock and roll, a quienes manda presos en lugar de dejarles que rompan cómodamente sus guitarras, sus tambores, sus micrófonos y sus escenarios. Como la película rusa fue hecha en 1983, antes de Gorbachov, parece probable que la ***glasnost*** haya comenzado un poco antes de lo que creen los observadores políticos occidentales. La única queja es que su exposición resulta cinematográficamente muy débil. Al director Shakhnazarov le gusta el jazz, pero le falta el empuje de Coleman Hawkins en su saxo tenor, por ejemplo.

Página|12, 19 de septiembre 1987.

Murió Bob Fosse, coreógrafo y profeta de su destino

EN UNA CONFESIÓN autobiográfica y dinámica que se llamó **El show debe seguir** (*All That Jazz*, 1979), Bob Fosse describió los predicamentos existenciales de un coreógrafo que era sin mucha metáfora el mismo Bob Fosse. Cuatro años antes había tenido un ataque cardíaco muy grave, había salido de ese paso, tenía orden terminante de no fumar, no esforzarse, ni bailar. Pero era un hombre muy ocupado, muy comprometido con su profesión, muy embarcado en proyectos. Como lo declararía después en un largo reportaje (*American Film*, noviembre 1979), sabía muy bien que en el cine hay unos pocos creadores, entre quienes menciona azarosamente a Fellini, a Bergman, a Kubrick, a Welles. Pero sabía también que el cine era el mejor vehículo, y quizás el único vehículo, para trasladar un proyecto que le palpitaba dentro y que tenía que ser su creación personalísima. Primero se llamó **Ending** (Final) y sufrió todos los azares de la producción cinematográfica, entre algunos financistas que no le veían futuro y otros que le limitaban el presupuesto a cuatro millones de dólares. Después resolvió por sí mismo que el plan era demasiado sombrío y se puso a escribir con Robert Alan Aurthur un proyecto sustitutivo, que terminó por llamarse **All That Jazz** y que era, según declaración expresa, su propio **8½**. El Joe Gideon que allí hizo bailar a Roy Scheider era sin reparos el propio Fosse, con sus muchas mujeres, sus fantasías visuales y coreográficas, su obsesión por lograr una obra cumbre en medio de los percances que afligen a un creador, tanto en el cine como en el presionado Broadway. Un dato esencial es que el Joe Gideon de la ficción también está enamorado de una suerte de silencioso ángel de la muerte (Jessica Lange), también sobrelleva una operación cardíaca y también redobla en la emergencia su silencioso contacto con el Más Allá, que es a un tiempo el ideal, el arte supremo y también la inexistencia. Para poder escribir y filmar ese testamento, Bob Fosse volvió a bailar, a fumar y a esforzarse. Así falleció de un ataque cardíaco, en la noche del martes 22, mientras presenciaba una reposición de su propio ***Sweet Charity*** en Washington.

Fosse había nacido en Chicago en 1927, llenó su infancia con fantasías teatrales, comenzó a bailar, adoró a Fred Astaire, emergió de la guerra e inició hacia 1949 una carrera múltiple, como actor, bailarín, coreógrafo, director teatral y director cinematográfico. Igual que Michael Kidd, Stanley Donen y Gene Kelly, junto a quienes trabajó a menudo, Fosse pensaba en términos de baile y quería explotar mejor la veta de irrealidad que la danza tiene. El inventario de sus labores se inicia oficialmente con programas de televisión en 1949, sólo como actor y bailarín, pero la TV le daría con el tiempo una gran satisfacción cuando recibió los premios anuales (1972-73) por **Liza con Z**, un show protagonizado obviamente por Liza Minnelli. En cine hay media docena de actuaciones y coreografías propias, incluyendo **Faltan hombres** (*My Sister Eileen*, Richard Quine-1955), **Juego de pijamas** (*The Pajama Game*, George Abbott y Stanley Donen-1957), **Lo que Lola quiere** (*Damn Yankees*, Abbott y Donen-1958), hasta su salto a la dirección con **Sweet Charity** (1968), que era una adaptación musical de **Las noches de Cabiria** de Fellini, abundaba en bailes audaces (por Shirley MacLaine) y no le conformó. Con **Cabaret** (1972) obtuvo en cambio siete Oscars, incluyendo el suyo como director, además de un notable éxito de público. Con **Lenny** (1974) hizo rendir a Dustin Hoffman una notable labor, recreando al famoso e insultado monologuista Lenny Bruce. Después de **All That Jazz** sólo dirigió **Star 80**, un drama sobre la modelo Dorothy Stratten, que fue asesinada por su amante en una sórdida historia del mundo periodístico y cinematográfico.



La carrera teatral de Fosse le representó seguramente más esfuerzos de los que podía resistir un corazón débil. Algunas de sus obras fueron trasladadas al cine, pero las crónicas subrayan la calidad de otras desconocidas en el extranjero, como *Pippin* y *Dancin',* que integran la vasta experiencia personal recreada después en **All That Jazz**. Diversos testimonios le retratan como un perfeccionista, nunca satisfecho con lo que había logrado, lo cual parece ser cierto hasta en sus cambios de matrimonio. Sus esposas incluyeron a Joan McCracken, que fue también su maestra, y a Gwen Verdon, bailarina de quien se divorció pero con quien mantuvo tanta amistad que terminó por morir junto a ella, en una sala teatral de Washington. El afán perfeccionista es típico de todo coreógrafo que debe lidiar con un cuerpo de baile y no lo encuentra a la altura de sus sueños. En Fosse fue también un rasgo permanente. En 1979 recibe al cronista de ***American Film,*** accede a mostrarle algunos fragmentos de la todavía inconclusa **All That Jazz** y le adelanta su propia opinión: "Creo que es lo mejor que hice, pero no sé si es bueno".

Página|12, 25 de septiembre 1987.

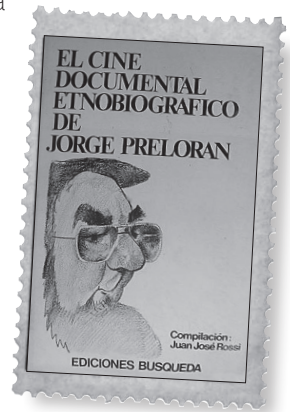
De cómo ser famoso en el mundo sin que el gobierno argentino lo sepa

EL PRIMER CRÍTICO DE Jorge Preloran se llama Jorge Preloran, es un hombre muy exigente y dedica una larga paciencia a elegir un tema, filmarlo y montarlo. El resultado de esa vocación ha sido que Preloran es hoy el más prestigioso de los realizadores argentinos en el cine documental, aunque ese legítimo orgullo no sea necesariamente una felicidad. De ese prestigio están debidamente enterados el Fondo Nacional de las Artes, el Cine Club Núcleo, una docena de críticos locales y las quinientas personas que la semana pasada asistieron (gratis) a dos documentales y a la presentación del libro ***El cine documental etnobiográfico de Jorge Preloran***, en el más amplio salón del Centro Cultural General San Martín. Hay otra gente menos enterada, lamentablemente.

El libro tiene cerca de doscientas páginas, fue supervisado por Juan José Rossi, está precedido por un dibujo de Hermenegildo Sábat y contiene textos de (entre otros) Graciela Taquini, Fernando Brenner, Guillermo Magrassi, el propio Rossi y el propio Preloran. Contiene la mejor documentación posible, hasta la filmografía final, sobre un hombre resignado a trabajar con nobleza y desinterés en una causa que debiera ser nacional, sin perjuicio de su calidad intrínseca, porque casi toda esta obra registra aspectos parciales del campo argentino, en sus muchas variedades, para cumplir su ambición de cubrir lo que el mismo llama "una geografía humana".

Preloran utiliza con fundamento el calificativo "etnobiográfico" con que el libro califica a ese cine. Su procedimiento ha sido elegir una zona geográfica y humana particularmente crítica, acercarse a sus habitantes, saber por sus diversos testimonios los problemas locales, dejar que esos hombres, mujeres y niños se expresen después ante la cámara y los micrófonos. La tarea supone, ante todo, una larga etapa conducente a entrar en confianza con los protagonistas, para que sus actitudes y palabras sean en definitiva una manifestación espontánea y no una recreación. En uno de los reportajes del libro señala que un entierro, un casamiento o un viaje pueden contribuir naturalmente a la documentación, pero es más difícil capturar los otros problemas de la emigración, de las familias separadas, de la lucha contra la pobreza en un ambiente. Para ello hay que esperar los momentos naturales y oportunos, pero también hay que integrarlos en una descripción o una anécdota que parezcan sencillas y claras. Hasta dónde es difícil lograrlo, con una cuidada elaboración de montaje visual y sonoro, es algo que sólo pueden comprender debidamente quienes hayan perdido mucho tiempo junto a cámaras, grabadores y moviolas.

En las décadas de 1920 y 1930 el norteamericano Robert Flaherty y el escocés John Grierson sentaron las bases de lo que luego fue conocido como "cine documental". Procuraron mostrar cómo vivían los campesinos, los pescadores, los obreros industriales, los aborígenes de lejanas islas del Pacífico. Ese cine llegó a hacer escuela, aunque a contramano de una industria que sólo quería material entretenido y fácil. La actitud y el corolario de Preloran han sido similares, aunque aclara que sus modelos reales fueron otros documentales posteriores y algunas obras de Rossellini, De Sica y Visconti en el neorrealismo italiano de la posguerra. En todos esos casos de cine documental, el realizador debe buscar un delicado equilibrio entre peligros distintos e igualmente graves. Debe evitar todo mensaje político, que en la materia suele ser tan obvio como contraproducente. Debe evitar el cine paisajístico y bonito, con relato al fondo, que no sólo supone propaganda de turismo sino también la insolencia de que un recién llegado pueda documentar con su cámara los sitios y personas que recién ha conocido. En el otro extremo más serio, el realizador debe evitar las exigencias de un cine "antropológico", que al querer documentar un pueblo o una región insistiría en una visión más completa y científica, pero también más fría y árida. Todos esos gajes del oficio aparecen en el nutrido libro sobre Preloran, pero sobre ellos se destaca un peligro aun mayor, que es el de modificar con su presencia la realidad que quiso registrar. Eso suele ocurrir con toda cámara introducida en una reunión humana (gente que la mira o que saluda), pero se hace especialmente grave cuando los personajes adoptan la pose o la tensión de quienes son fotografiados o filmados a sabiendas.



Preloran trabajó con abundancia en la Argentina hasta 1976, cuando descubrió que el ambiente era entonces más hostil que antes. Después fue profesor en la Universidad de California (UCLA, en Los Ángeles), fue adorado por docenas de alumnos, hizo un corto que terminó como candidato al Oscar (**Luther Metke at 94**, en 1979), un largo de ficción en Ecuador (**Mi tía Nora**, 1983) y después concluyó que en los Estados Unidos le quedaría poco por filmar. En 1987 volvió a la Argentina, con un proyecto monumental que se titula **Patagonia** y que obra ya en conocimiento de instituciones oficiales y privadas, con un borrador de diez películas sucesivas. Este debería ser un proyecto de interés nacional y es además un proyecto económico, si se recuerda que hay que registrar una realidad sin reconstrucciones escenográficas, sin vestuarios especiales y con el equipo absolutamente ínfimo que Preloran utiliza en su trabajo. Las dificultades del plan **Patagonia** son las habituales de la financiación estatal, dato reiterado en un país donde algunos legisladores del Chubut aumentan sus propias remuneraciones y donde algunos funcionarios del Ministerio de Trabajo se adjudican altos viáticos para un viaje improcedente, pero en cambio no hay bastante dinero para los maestros, para los jubilados, para arreglar los teléfonos o para pagar los sueldos y gastos del Centro Cultural San Martín.

Como Borges, como Cortázar, como Piazzolla, como **La historia oficial**, como tantos argentinos de exilio voluntario o involuntario, Preloran llegó a ser más estimado en el exterior que en el país, incluyendo el elogio expreso de la antropóloga Margaret Mead. Ahora le falta la etapa melancólica en que el país se da cuenta de ello. Un paso menor y urgente seria enviar al Ministerio de Educación y Justicia un ejemplar del reciente y útil libro sobre Preloran, aunque es bien sabido que en el Ministerio nadie tiene tiempo para nada[12].

Página|12, 29 de septiembre 1987.

[12] Jorge Preloran falleció en marzo 2009 en Los Ángeles, sin realizar **Patagonia**.

Crisis en el cine argentino

Deben cambiar las ideas

LA ACTUAL CRISIS del cine argentino ha suscitado una serie de manifestaciones públicas, algunas de las cuales fueron recogidas en estas páginas. Se ha señalado que el cine nacional no puede ya sobrevivir con el mercado interno, que la exportación y la coproducción son quimeras que sólo se alcanzan por excepción, y que en consecuencia el Estado debe aumentar su proteccionismo para salvar a un cine que paradójicamente alcanza premios en el extranjero y situaciones ruinosas en el propio país. Entre las medidas propuestas figuran el subsidio estatal directo, el aumento de los créditos para filmación, la obligatoriedad de que todas las salas exhiban cierto porcentaje anual de cine argentino o la otra obligatoriedad de que las empresas distribuidoras se hagan cargo de películas nacionales, en determinadas cuotas, para seguir funcionando también como distribuidoras de cine extranjero. Otras propuestas laterales conciernen a los rivales del cine nacional. Se ha subrayado así que el productor local adquiere un material virgen muy caro, porque paga en aduanas un impuesto considerable, pero que, a la inversa, las películas extranjeras (para cine, TV o video) ingresan con poco o ningún impuesto. Se ha dicho también que el control de taquilla es insuficiente, por lo que muchos exhibidores pueden adulterar cifras (especialmente en el interior del país) y en consecuencia pagan al productor nacional un porcentaje inferior al contratado.

Casi todas esas propuestas tienen precedentes en países que protegen a su cine propio (Francia, Italia, España, Alemania, Gran Bretaña), sin dejarlo librado a las leyes de la oferta y la demanda. En rigor, el único país que puede permitirse una limpia "economía de mercado" resulta ser Estados Unidos, que abastece a su cine con el público nacional y cuenta además con el beneficio de una enorme exportación. Los precedentes europeos de proteccionismo son desde luego un factor a considerar, porque algunas medidas podrían ser imitadas. Pero eso no quiere decir que Argentina sepa, pueda o quiera imitarlas. En España, en Italia y en Francia es frecuente por ejemplo que la TV local invierta dinero en producción cinematográfica, con un contrato que hará posible compartir después la exhibición, llevando la película a cierto plazo en salas y a cierto otro plazo en TV. Pero en Argentina no se conoce un solo caso de que los cuatro canales mayores inviertan en producción local. A lo sumo compran o alquilan la película nacional ya hecha.

Esa inoperancia argentina debe tener sin duda algunos sólidos motivos, pero también debe haber motivos para que no se adopten otras medidas proteccionistas. Todo o casi todo lo que han propuesto diversos cinematografistas argentinos en fechas recientes (Subiela, Aristarain, Stantic, entre ellos) son soluciones teóricas que a su vez derivan a nuevos problemas. Para tomar un ejemplo mayor, parece imposible pedir subsidios a un Estado que tiene sus propios problemas financieros, con una crisis reciente en el Teatro Nacional Cervantes, o a un Municipio que no puede pagar siquiera los gastos mínimos del Centro Cultural San Martín.

Un planteo totalmente distinto fue formulado recientemente por el profesor y fotógrafo Adelqui Camusso (nacido en Santa Fe, 1925), que volvió al país hace un año, tras una brillante carrera en Colombia, con estudios adicionales en Europa y Estados Unidos, más diversos cursos en Guatemala, El Salvador, Venezuela y México. La carrera argentina previa de Camusso era ya considerable, como director de fotografía en una docena de películas largas (1962 a 1975), como realizador de cine corto y documental, como profesor en variados cursos universitarios y especialmente como director del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (en Santa Fe, 1962 a 1969). Tras su regreso a Argentina, y durante buena parte de 1987, Camusso dedicó una permanente atención a los problemas actuales del cine nacional, preparó un informe para el Instituto Nacional de Cinematografía y examinó los diversos y auténticos factores que influyen inevitablemente en la producción nacional.

Lo que propone Camusso es nada menos que una "Reconversión Industrial del Cine Argentino", para seguir produciéndolo en condiciones más ajustadas a la realidad actual y en términos de autonomía financiera. En diversos textos suyos, que ha acercado a esta página, constan observaciones e ideas sobre esa realidad.

1) Las grandes salas de exhibición no tienen ya futuro alguno, ni en Argentina ni en ningún otro país. Han sido aplastadas por el cine gratuito de la TV y por el cine alquilado del video. Actualmente obligan a gastos que no quedan compensados por el escaso público asistente. La solución es reconvertirlas en edificios de tres o más micro-salas (cada una de ellas con capacidad de 120 a 250 butacas). Con las técnicas actuales se pueden conseguir esmeros de imagen, de sonido y de confort, al tiempo que se reduce el personal necesario para atenderlas. Esta experiencia no es solamente europea. En Bogotá (Colombia) existen ahora diez micro-salas autónomas.

2) Las salas pequeñas permiten exhibir también cine en 16mm. Dentro de un futuro cercano, podrán ser utilizadas para exhibir video y la TV misma, con un solo proyector que llegue a varias pantallas. Además de esas técnicas, las salas pequeñas aportan una mayor ductilidad de exhibición. Una película que allí fracase comercialmente saldrá de cartel tras haber provocado una pérdida empresaria mucho menor que la ocasionada por un fracaso en sala grande. A la inversa, una película que tenga éxito podría ser exhibida simultáneamente en dos o tres de esas salas, con horarios diferenciados, multiplicando la asistencia. Una película sólo adecuada a públicos minoritarios tendrá allí su ambiente natural. En la actualidad, las salas grandes se resisten con buenos motivos al cine documental, al corto metraje, a la película sobre música o ballet, a la que procede de ciertas industrias poco conocidas por el público (Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Japón, Perú, Canadá, Venezuela) aunque paradójicamente las embajadas de esos mismos países están deseando contar con salas para mostrar sus productos. En esos y otros casos, la permanencia en cartel dentro de una sala chica podría ser siempre más prolongada que la que se obtenga con una sala grande. Dos ejemplos norteamericanos de 1987 lo prueban. El cine Libertador estrenó **Después de hora** (*After Hours*, Scorsese) y **Cuenta conmigo** (*Stand by Me*, Reiner), que sin la menor duda gustaron al público asistente y a la crítica. Eran comedias que debían crecer con la publicidad natural "de boca en boca". Pero carecían de estrellas, no tuvieron bastante público inicial y bajaron de cartel en una semana. Con una sala pequeña pudieron haber llegado al éxito. En la misma sala del Libertador se cometió el error de estrenar **Memorias y olvidos** (Feldman), una película argentina que por su índole también era apta para una sala chica.

3) El cine argentino debería ser adaptado a esas nuevas realidades de la exhibición. Puede ser hecho en 35mm. y copiado luego a 16mm., o a la inversa puede ser filmado en Súper 16mm., con copia directa, y ampliado luego a 35mm., cubriendo todas las variantes. Según Camusso, las técnicas actuales permiten adosar el sonido digital en banda magnética, sin pérdida alguna de nitidez. Muchos otros adelantos de la tecnología (y en particular la desarrollada en Suecia y en Japón) podrían ser trasladados y adaptados a las condiciones del rodaje en el cine nacional. Con sistemas de TV y de video se pueden hacer ensayos baratos sobre lo que se quiere filmar, y esto a su vez genera talleres y escuelas para formación de profesionales, no sólo en dirección y fotografía sino también en actuación. En uno de sus textos, Camusso recuerda que Bergman hizo **Escenas de la vida conyugal** (*Scener ut ett äktenskap*, 1972) en 16mm., para la TV sueca, y con un costo notablemente menor al que habría padecido como producción cinematográfica. Después la obra fue ampliada para su exhibición en salas, y pocos espectadores pudieron advertir la diferencia.

La reconversión industrial que propone Camusso sería en definitiva la apertura a los nuevos términos en las técnicas de producción y en las técnicas de exhibición. La idea es romper con esquemas preestablecidos y conseguir un producto que encuentre naturalmente su público, sin depender de difíciles apoyos estatales y sin buscar otros culpables de la crisis que la actual insistencia en esquemas ya superados. Un dato notable de la realidad actual es que no hay buenas salas de 16mm. porque no existe bastante material en ese pase reducido, pero ocurre que tampoco se produce ese material en 16mm. porque no habría sala para exhibirlo. En la exposición de sus razonamientos, Camusso escribe: "Los escépticos suelen objetar que si el sistema 16mm. / Sonido digital es tan soberbio, ¿por qué no lo hizo ya Estados Unidos? La respuesta es simple: a Hollywood no le conviene cambiar ninguna norma. ¿Para qué lo haría, si tal como está tiene todos los mercados en la mano?[13]"

Página|12, 24 de noviembre 1987.

Un innovador mal conocido

CUANDO LOS CABLES anunciaron la muerte del director Rouben Mamoulian (en Los Ángeles, a los 89 años, el viernes 4), se produjo en los diarios una de las muy escasas menciones de su nombre. Habían pasado treinta años desde su última película (**Muñeca de seda**, 1957) y existían pocos motivos para que su tranquila vida de artista retirado surgiera otra vez a la luz pública. Pero las nuevas generaciones que estudian cine deberían enterarse de que Mamoulian fue un creador de relieves muy personales y un innovador en procedimientos y estilos. Mamoulian tenía ascendencia armenia, pero había nacido en Tiflis, Georgia, bajo el pleno zarismo (1898). Como

[13] Nadie escuchó a Camusso ni a H.A.T. en 1987 pero durante la década siguiente se produjeron la mayor parte de las modificaciones de exhibición y producción anticipadas en esta nota.

pertenecía a una familia pudiente, estudió en las universidades de Moscú y de Londres, así como en el Teatro de Arte de Moscú. Tenia siete años cuando su familia le llevó a París, 22 años cuando se entusiasmó con Londres, 25 años cuando recibió del magnate George Eastman (el creador de Kodak) el encargo de inventar un teatro de ópera para la ciudad de Rochester. Así comenzó una carrera de director teatral que se extendería durante cuatro décadas, con los más variados autores y en todo género posible, aunque pronto se entusiasmó con las posibilidades de la comedia musical. Como había sido el director de la primera versión de ***Porgy*** (por Dorothy y DuBose Heyward, en 1927), fue razonable que Mamoulian quedara después elegido para estrenar la opereta ***Porgy and Bess*** (por los mismos y George Gershwin, 1935), llegando a una fama perdurable. Y como en 1929 era ya un reputado director teatral, fue también lógico que la Paramount le eligiera para dirigir **Aplauso**, que se hizo en los estudios neoyorquinos llamados Astoria y que fue una de las primeras películas sonoras de la empresa. En ese debut se decidió su contrato en Hollywood, junto a un enorme contingente de actores, actrices y escritores.

Rouben Mamoulian

"Nunca he hecho nada realista. No me daba ninguna satisfacción. Me parece que ésa es una orientación errónea para el arte." Esa declaración en un reportaje de 1961 define con bastante certeza al Mamoulian creador, que ya en ***Porgy*** procuraba poses, disposiciones coreográficas, ruidos debidamente calculados, para diagramar lo que de otra manera sólo habría sido un teatro naturalista. Cuando debutó en **Aplauso***,* una escena requería que la madre, una veterana del cabaret (Helen Morgan), cantara un arrullo a la hija (Joan Peers), mientras ésta iniciaba una plegaria. El director quiso que ambos sonidos se reunieran. Los técnicos de aquel cine precario le dijeron que eso era imposible, y desde su punto de vista tenían razón. Así que Mamoulian colocó dos micrófonos, dos bandas sonoras y dos imágenes distintas, que combinó después. Al día siguiente recibió reverencias del equipo y el envío de la secuencia a la Gran Conferencia de Ventas de la Paramount. Había inventado el ***mixing***.

En 1931, cuando el teatro filmado era casi la regla de Hollywood, Mamoulian dirigió **Calles de la ciudad** (sobre una historia policial de Dashiell Hammett), llevando los diálogos al mínimo y recurriendo a estatuas, tomas en profundidad, sombras elocuentes, como antes lo había hecho el cine mudo y especialmente el expresionismo alemán. También utilizó el sutil recurso de interrumpir y reanudar las tomas sobre algún movimiento, como lo había aconsejado el maestro G. W. Pabst. Aunque Gary Cooper y Sylvia Sidney fueron allí las estrellas, esa valiosa película parece haberse perdido en la noche de los tiempos. Mamoulian fue celebrado en 1932 por los trucos que inventó para **El hombre y el monstruo**, probablemente la mejor versión de la manoseada historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Nunca quiso revelar después cómo logró que Fredric March se transformara gradualmente en un largo y continuo primer plano hasta convertirse en el monstruo. Pero recordó años más tarde que el relato comienza sin mostrar a March, porque puso la cáma-

ra en el lugar de sus ojos, con todos los movimientos calculados, hasta que a los diez minutos llega frente a un espejo y el espectador ve al personaje por primera vez. El director estaba aplicando lo que después se llamó "cámara subjetiva", y esa idea fue después exagerada por Robert Montgomery hasta los 103 minutos de **La dama del lago** (1946).

Mamoulian inventó efectos sonoros insólitos para **Ámame esta noche** (con Chevalier y Jeanette MacDonald, 1932), fue el primer director que utilizó el nuevo Technicolor en un largometraje (**Becky Sharp** o **Feria de vanidades**, 1935), experimentó otra vez con audacias de color para **Sangre y arena** (1941) y allí se dio el lujo de rodar una escena en color sobre vestuarios y escenografías de blanco y negro, en una idea que Vincente Minnelli retomó para todo un baile de disfraz en **Sinfonía de París** (1951). Cuando la Metro transformó una pieza teatral de O'Neill en una comedia semi-musical (**Summer Holiday**, conocida como **Otoño en primavera**, 1948), Mamoulian introdujo el recurso expresionista de enrojecer gradualmente el rostro y el vestido de la vampiresa Marilyn Maxwell, para reforzar con humor la seducción creciente que ella ejercía sobre el adolescente tímido (Mickey Rooney). En la carrera de Mamoulian han existido otros puntos de interés (**El cantar de los cantares** con Marlene Dietrich, **El conflicto de dos almas** con Barbara Stanwyck), pero su idea más celebrada fue su final para **Reina Cristina** (1933). Allí pidió a Greta Garbo que se mantuviera quieta en la borda del barco, mirando al infinito, sin expresión alguna, sin pestañear siquiera, como una hoja en blanco sobre la que cada espectador tendría una distinta lectura de las emociones e ideas del personaje. Treinta años después estaba muy satisfecho con ese recurso.

Mamoulian puso un gato como mascota en toda película suya, pero omitió hacerlo en **Muñeca de seda**, se dio cuenta a tiempo y prolongó el rodaje durante 24 horas para intercalar un gato en algún lado. Como tenía exigencias de artista, sufrió con algunos productores (Selznick, Goldwyn) y quedó apartado de **Laura** (1944) y nada menos que de **Porgy and Bess** (1959), que en cierto sentido era antes su obra. Llegó a filmar diez minutos de la accidentada **Cleopatra**, que J. L. Mankiewicz reescribió y rehizo totalmente (1963), pero hay quien dice que algo de lo suyo quedó en el montaje definitivo. Ya no hay quien aclare el punto, porque ni Mankiewicz ni la 20th. Century Fox quieren oír hablar de **Cleopatra**.

Página/12, 9 de diciembre 1987.

Títulos citados (Todos dirigidos por Mamoulian, salvo donde se indica.)
Ámame esta noche (*Love Me Tonight*, EUA-1932); **Aplauso** (*Applause*, EUA-1929); **Calles de la ciudad** (*City Streets*, EUA-1931); **Cantar de los cantares, El** (*Song of Songs, The*, EUA-1933); **Cleopatra** (EUA-1963) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Conflicto de dos almas, El** (*Golden Boy*, EUA-1939); **Dama del lago, La** (*Lady in the Lake*, EUA-1946) dir. Robert Montgomery; **Feria de vanidades** (*Becky Sharp*, EUA-1935); **Hombre y el monstruo, El** (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, EUA-1932); **Laura** (EUA-1944) dir. Otto Preminger; **Muñeca de seda** (*Silk Stockings*, EUA-1957); **Otoño en primavera** (*Summer Holiday*, EUA-1948); **Porgy and Bess** (EUA-1959) dir. Otto Preminger; **Reina Cristina** (*Queen Christina*, EUA-1933); **Sangre y arena** (*Blood and Sand*, EUA-1941); **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, EUA-1951) dir. Vincente Minnelli.

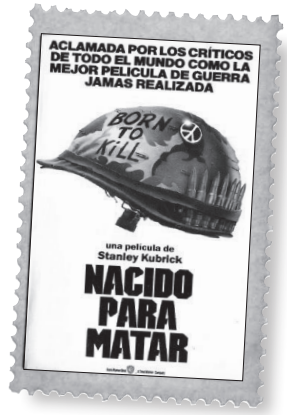
DONDE EL IDEAL BÉLICO ES QUE LOS HOMBRES SEAN SÓLO ARMAS

Nacido para matar

(***Full Metal Jacket***, Gran Bretaña / EUA-1987) dir. Stanley Kubrick.

LAS PRIMERAS TOMAS simbolizan ya el sentido de lo que vendrá. Un peluquero invisible va rapando a cero las cabezas de una serie de novatos que se convertirán en *marines*. Al fondo suena una jovial música ***country***. Casi en seguida, un sargento brutal (Lee Ermey) administra a los novatos, durante cuarenta minutos, un tratamiento violento que les despoja de sus nombres, los convierte en apodos y les retira toda esperanza de seguir siendo seres humanos. En lo verbal, el repiqueteo del sargento integra el más fornido, procaz y prolongado repertorio de insultos que se haya escuchado en una pantalla desde por lo menos Auguste y Louis Lumière (hacia 1895). En lo físico, ese entrenamiento de los *marines*, en un cuartel de South Carolina, compone una brutal preparación para la guerra, no sólo por sus desmesurados ejercicios corporales sino por el tratamiento moral y psicológico que los acompaña. Los subordinados se obligan a cantos monótonos, a dormir con su arma como si fuera una amante, a recitar sin pausa "el fusil es nadie sin mí, yo soy nadie sin mi fusil". La culminación de todo ello es literalmente la locura, hasta dos muertes repentinas en el cuartel mismo.

Eso es, según Kubrick, la preparación para Vietnam y el resultado de Vietnam, tal como lo contó la novela escrita por un veterano, más el asesoramiento de otro veterano (el mismo Lee Ermey que interpreta al sargento). En todo ese primer tercio de la narración se documenta, en definitiva, que deshumanizar al soldado es parte integral de un empeño gubernamental en democratizar a un remoto país asiático donde Estados Unidos no tenía siquiera un buen motivo para intervenir. En el segundo tercio de su narración, Kubrick coloca a sus personajes en Vietnam, durante algunas escenas comparativamente plácidas, que certifican sin embargo algunas sórdidas realidades: la prostitución, el robo, el desconcierto de muchachos que van a entregar su vida sin saber por qué están allí y sin poder diferenciar al bando amigo o al enemigo. Se les ha enseñado a no pensar. En el último tercio de la narración, los invisibles norvietnamitas lanzan su después famosa ofensiva Tet (febrero 1968, sobre un centenar de objetivos distintos) y allí sólo queda por elegir entre vida y muerte. Ese último segmento podrá pasar a las antologías del mejor cine bélico de cualquier época. Sobre una aldea en ruinas, a través de escombros y de hogueras, seis norteamericanos deben encontrar a un francotirador vietnamita, que les dispara sin dejarse ver y que mata a una parte de ellos. La acción, la expectativa y el miedo pasan de la pantalla al público, porque Kubrick tiene una mano magistral para acción, fotografía y montaje.



El cine ya ha dispensado otras críticas a Vietnam, en los quince años siguientes a la firma de la derrota. En **Apocalypse Now** (Coppola) aparecían casos de locura militar, en los personajes de Duvall y de Brando, pero aún existían los seres

humanos y hasta los héroes. En **Regreso sin gloria** (Ashby) sólo había víctimas. En **El francotirador** (Cimino) las ideas eran pocas y ambiguas. En **Pelotón** (Oliver Stone) ya imperaban el realismo y la franqueza, pero también allí existían los buenos y los malos, los cobardes y los valientes. Contra ese historial, la propuesta de Kubrick parece abstracta, estilizada, casi demoníaca. En su carrera ya habían abundado la guerra y la crueldad (en **La patrulla infernal**, en **Espartaco**, en **Dr. Insólito**, en **La naranja mecánica**, en **El resplandor**), pero aquí concentra su material hasta enunciar que los seres humanos se han convertido en fusiles, sin molestarse en agregar un solo dato sobre la vida pretérita ni el sentimiento de sus personajes. Esa abstracción no debe asombrar en quien realizó **2001 Odisea del espacio**, donde un tema de ciencia-ficción se ampliaba hasta los misterios del origen y el destino de la especie humana. Allí una supercomputadora llamada Hal adquiría una personalidad y se rebelaba contra sus amos; aquí el artificio de una guerra innecesaria crece hasta el asesinato indiscriminado desde un helicóptero, sin saber a quién se mata ni por qué, pero crece también hasta la locura y el suicidio. La película disgustará a Richard M. Nixon y a los militares del mundo entero, lo cual constituye una excelente recomendación.

Página|12, 26 de diciembre 1987.

Títulos citados (Todos dirigidos por Stanley Kubrick, salvo donde se indica.)
Apocalypse Now (EUA-1979) dir. Francis Ford Coppola; **2001, Odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, Gran Bretaña / EUA-1968); **Dr. Insólito** (*Dr. Strangelove*, Gran Bretaña-1963); **Espartaco** (*Spartacus*, EUA-1960); **Francotirador, El** (*The Deer Hunter*, EUA-1978) dir. Michael Cimino; **Naranja mecánica, La** (*A Clockwork Orange*, Gran Bretaña-1972); **Patrulla infernal, La** (*Paths of Glory*, EUA-1957); **Pelotón** (*Platoon*, EUA-1986) dir. Oliver Stone; **Regreso sin gloria** (*Coming Home*, EUA-1978) dir. Hal Ashby; **Resplandor, El** (*The Shining*, Gran Bretaña-1980).

Revista con *American Style*

Unos pueden hacerlo, otros no

QUINCE JÓVENES de ambos sexos dejan el alma y parte del cuerpo en el escenario del Teatro Presidente Alvear, cada vez que recrean ***Aquí no podemos hacerlo.*** Cantan y bailan, en solitario, en dúos, en tríos, pero la mayor parte de las dos horas está ocupada por números colectivos de los quince, combinando el dinamismo con un recíproco ajuste. Eso revela semanas de ensayos, firme dedicación profesional y un mérito extra para el director y para las otras nueve personas a quienes el programa acredita coreografías, dirección de coros, coordinación corporal y apoyo vocal. El mérito parece mayor cuando se advierte que aquí abunda el crispado baile norteamericano, con movimientos que parecen imprevisibles y donde un movimiento erróneo en un paso o en un ademán seria una desafinación. Pero ese error no ocurre, o por lo menos nunca ocurrió en la noche del estreno oficial (viernes 5). Así que

pareció muy fundamentado que el conjunto fuera reiteradamente aplaudido a telón abierto, una y otra vez, sin perjuicio de otras aclamaciones a números individuales, con acrobacias de voz y de cuerpo, a cargo principal de Ana María Acosta, Gerardo Baamonde, Roxana Berco, María José Catino, Laura Manzini, Gladys Muiño y Carlos Scaramella. Por allí puede rondar alguna estrella del futuro.

La idea general del espectáculo está más cerca de la revista musical (con acumulación de números diversos) que de una comedia. Igual que en su reconocido precedente de ***A Chorus Line***, que a su vez tiene otros precedentes, el pretexto único es poner en el escenario a un conjunto de bailarines y cantantes, fingir dificultades para armar un espectáculo y en definitiva armarlo con las pruebas que cada candidato quiere hacer. Las líneas dramáticas y cómicas parecen muy tenues y contradictorias, algunas situaciones y frases se repiten, algún monólogo parece excesivo para el escaso apoyo anecdótico. Pero el creador y director Pepe Cibrián tiene la excelente disculpa de que no se propuso una obra mayor sino un motivo para armar una revista musical, con adecuados comentarios humorísticos sobre las dificultades del género. Un número se queja de que a los aspirantes se les exigen demasiadas "pruebas", otro anota razonablemente que no se puede pedir "experiencia" a candidatos necesariamente jóvenes, y el número titular postula con bromas la imposibilidad de hacer este género en la Argentina.

Los problemas de Pepe Cibrián son los de la importación, sin embargo. Sus quince intérpretes, sus otros colaboradores y el director mismo son nítidos cultores de un género norteamericano, con toques de coreografía que alguna vez parecen levantados de Busby Berkeley (bailarinas en línea recta, aleteando los brazos) y más a menudo de lo que Jerome Robbins, Bob Fosse y Michael Bennett hicieron antes en teatro y en cine (**West Side Story**, **All That Jazz**, **A Chorus Line**). La dedicación, la agilidad y la chispa de talento están allí, aunque algún virtuoso del zapateo no habría estado de más. Lo que falta es una mayor veta melódica y poética, porque Argentina tuvo y tiene sus creadores en el tango, pero lo que Cibrián necesitaba eran émulos de Stephen Sondheim, de George Gershwin, de Cole Porter, de Alan Jay Lerner o de Leonard Bernstein. Si se exceptúa la canción titular, será difícil que ningún espectador termine por tararear o recordar la música o las diversas composiciones de Luis María Serra, ni las letras de Cibrián al respecto. El énfasis, la repetición, a veces el grito, ocupan el lugar que debió tener la inspiración. La música está grabada, para facilitar su uso en escena, pero un LP sería una venta difícil.

Cabe suponer, afortunadamente, que ni Cibrián ni el público pretendían una obra mayor, sino una exploración de posibilidades en un género singular. Con las muchas dosis de entusiasmo, humor, dinamismo y ritmo, más la lograda coordinación de quince motores en escena, el espectáculo deja muy contento a todo espectador.

Página|12, 11 de febrero 1988.

Una pasión argentina

Puñetazos en el Centro Cultural

EL CONFLICTO EMPEZÓ poco antes de la función. El jueves 11 a las 19.45, ante una ancha sala del Centro Cultural San Martín, comenzaron a acumularse docenas de espectadores, ansiosos de ver gratis **El halcón maltés** (John Huston, 1941) y resignados a escuchar lo que un charlista dijera antes sobre Humphrey Bogart, la película y su género. Allí los aspirantes a espectadores se enteraron de que sólo podrían entrar quienes se hubieran inscripto previamente en lista confeccionada al efecto, con el pretexto de unos "Cursos Bogart". Pero los diarios habían dicho que la función y charla se hacían con entrada libre. Tras las primeras protestas, unos trescientos espectadores entraron a una sala donde las butacas no alcanzaban. Pasaron por encima de funcionarios animosos y de listas ignoradas, se negaron a admitir la existencia de unos exóticos "Cursos Bogart" y se acomodaron en las butacas, en los pasillos y en el suelo. Eso fue una satisfacción para el charlista, que nunca tuvo tanto público oyente. Con Humphrey Bogart de promotor publicitario, la vida es más fácil.

La primera hora fue pacífica. El público se mostró paciente y hasta curioso. Llegaron las preguntas y las necesarias ampliaciones al mito Bogart, porque alguien quiso saber las relaciones del actor con el whisky, si era cierto que vivía en su yate, qué hizo durante el período McCarthy y qué ocurrió en ese entonces con Chaplin. Alguien preguntó si Bogart había interpretado **La dama del lago** (negativo: fue Robert Montgomery) y alguien quiso saber si fue cierta la frustración de algunos ideales en algunos hombres y mujeres, durante las décadas de 1940 y 1950 (afirmativo: una parte del mito Bogart alude a ello). Durante una hora, el Centro Cultural pareció un centro cultural.

El boxeo empezó después. Los trescientos espectadores descubrieron tardíamente que la proyección de **El halcón maltés** se hacía en video y con dos únicos receptores de TV, formato común. En una sala demasiado ancha, eso dividió a los espectadores en clases sociales, según su ubicación geográfica. Contra unos pocos seres humanos bien situados, por azar o por astucia, se produjo la rebelión de las masas, en parte contra los privilegiados y en parte contra los organizadores. Tras un proceso de corridas y empujones, unos y otros intercambiaron los adecuados adjetivos y manifiestos ("prepotente", "fascista", "eso me lo vas a decir en la calle", etc.). A los tres minutos de proyección, un hombre había sido derribado de un puñetazo, sobre la puerta de salida. A los cinco minutos los organizadores habían suspendido prudentemente la proyección de **El halcón maltés**, que ya excedía los conflictos previstos por Dashiell Hammett y John Huston. A los seis minutos comenzó la gran asamblea gritada, cuyo mensaje general era otra Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, concentrada en el caso a postular que el Hombre, el Ciudadano y también la Mujer (como señalaría a la mañana siguiente la filósofa Clara Fontana, con natural perspicacia) tienen todo el derecho del mundo a ver gratis **El halcón maltés** (1941) porque así les fue prometido en los diarios de los días previos. A esa altura, la multitud ya no se dividía entre Inscriptos y No Inscriptos. Se dividió entre Resignados y Molestos. Unos se quedaron a ver **El halcón maltés** desde posiciones incómodas, que no habrían tolerado en el living de su casa. Otros se fueron, previo pase de sermón a los tres jóvenes funcionarios supérstites y al pobre e inocente charlista, que había sido totalmente ajeno a las deficiencias de estructura y organización denunciadas en el caso.

Pero es cierto en cambio que las deficiencias existen y que son congénitas del Centro Cultural San Martín (Sarmiento 1551). Se deben a la noble intención de que allí todo sea gratis, lo cual está muy bien en teoría, como otro camino para la cultura popular. Un defecto del sistema, muy documentado por testigos, es que las salas del Centro albergan regularmente a una población de seres ociosos que no tienen otro sitio donde sentarse y que pueden hasta roncar en un concierto de la Porteña Jazz Band, lo cual supone un agravio para diez notables músicos y para otros oyentes más devotos. Eso sería trivial, pero un defecto mayor del espectáculo gratuito es que el Centro Cultural no puede financiar su propia actividad. Aun dando por bueno que no se les pague un centavo a pintores, músicos, cómicos, poetas y charlistas, todos los cuales encuentran allí un público, procede recordar que el Centro Cultural no tiene el dinero suficiente para pagar a sus empleados, hacer funcionar los ascensores, reponer un inmenso instrumental (micrófonos y parlantes y proyectores y lamparitas), confeccionar gacetillas y colocar letreros donde se advierta que el Mito Bogart se transformó en un exótico Curso Bogart y que requiere inscripción previa de los interesados. También parece necesario comprar o alquilar otro par de receptores de TV y acomodarlos al video imperante, porque de lo contrario la proyección de **Casablanca** (Michael Curtiz, 1943) podrá convertirse el jueves 18 en un foco de agitaciones revolucionarias, y el país ya no está para otra dosis.

Aunque falta la opinión de su director Javier Torre (que está de viaje), importa señalar el pronunciamiento de algunos funcionarios del Centro Cultural y de otros expertos en el ramo. Dicen que si se fija una entrada mínima (entre diez y cincuenta centavos, cálculos de febrero 1988) el problema se arregla solo. Muchas funciones y muchos debates y muchas exposiciones seguirían siendo gratis, pero resultaría provechoso fijar una tarifa reducida para las grandes convocatorias populares por el estilo del Mito Bogart, que es una pasión argentina. Eso permitiría vender solamente 214 entradas para las salas que tengan 214 butacas, como puede calcularlo rápidamente la Contaduría de la Intendencia Municipal. También permitiría preservar la paz, que es una causa sagrada.

Página/12, 13 de febrero 1988.

La censura soviética archiva las tijeras

La Cinestroika

EN MARZO DE 1985 Mijail Gorbachov llegó a ser el gobernante supremo de la Unión Soviética. En los meses siguientes las palabras ***glasnost*** (transparencia) y ***perestroika*** (reestructuración) comenzaron a adquirir una fama mundial, como expresión de las directivas que el nuevo gobernante quería implantar, reconociendo de antemano las dificultades, pero abarcando desde el comienzo un vasto progra-

ma (industria, administración, economía, literatura y muchos otros terrenos). Buena parte del flamante plan suponía un reconocimiento de los errores del pasado, lo cual llevaría a cuestionar los gobiernos de Stalin, de Kruschev y de Brezhnev. En ese amplio panorama, los problemas del cine soviético podrían ser un fragmento menor. Pero por su misma índole, su repercusión internacional fue y es muy grande. El cine se exhibe en el extranjero y contribuye a la imagen internacional de un país, primero en los festivales y después en la exhibición pública. Está hecho por figuras que adquieren su fama propia y que la aumentan con su abundante presencia en el periodismo.

En mayo de 1986 el director Elem Klimov (nacido en 1935) fue elegido secretario de la Unión de Cinematografistas, sustituyendo a su colega Sergei Bondarchuk (n. 1920), que a esa altura se había creado una fama de oficialista y de conformista. La designación de Klimov, hecha por sus propios colegas, era una consecuencia natural de las nuevas políticas de Gorbachov y era sólo una parte de la proyectada reestructuración en el cine soviético, una actividad que se extiende desde los directores a todo el otro personal de producción y después a los inmensos terrenos de la distribución, la exhibición y la exportación. En abril de 1987 Klimov estuvo en Londres y brindó una conferencia y reportaje en el National Film Theatre. El crítico inglés Ian Christie señaló en su informe sobre el acto: "La prioridad inmediata fue atacar al cuello de botella de la burocracia, la Goskino (comité estatal para el cine), en los asuntos que la Unión de Directores considera 'creativos'. La nueva Comisión sobre el Conflicto en Temas Creativos ha atraído una mayor atención occidental que ningún otro aspecto de la ***perestroika*** del cine soviético. Y sin embargo, subrayó Klimov, el propósito de examinar todo lo prohibido durante los últimos veinte años no es solamente el de descubrir obras maestras que se hubieran suprimido. Muchos de los films vistos (quizá la mayoría) pueden ser considerados mediocres o directamente malos, pero es un problema de principio el sostener que los cineastas afectados tengan la oportunidad de decir qué es lo que ellos quieren que les ocurra ahora. En verdad, esto es sólo una parte de la ambiciosa campaña de la Unión para establecer un 'copyright creativo' sobre producciones futuras, a fin de que ni la Goskino ni los estudios puedan alterar las obras terminadas sin el acuerdo del director, del escritor y del fotógrafo. El hecho de que lo ahora 'desenterrado' por la Comisión de Conflictos parezca ser mayormente inocuo ha reforzado claramente la postura negociadora de la Unión."

En el lenguaje más simple, la situación podría resumirse en la frase "eliminación de la censura", pero esto supone un amplio equívoco. La censura no se integra solamente con películas hechas y luego prohibidas. Se integra también con películas que nunca se pudieron hacer, con películas hechas pero retocadas o podadas, con películas que quedaron intactas pero nunca fueron estrenadas o que sólo se exhibieron en circuitos reducidos. En un país donde la producción, la distribución, la exhibición y la exportación son necesariamente estatales, la censura ha sido una hidra de siete cabezas, que pudo atacar en muchos frentes a lo largo de muchos comités. Los motivos también fueron múltiples, desde la discrepancia en temas sociales, políticos e ideológicos hasta las acusaciones de formalismo, de "tendencias burguesas", o de "corrupción del gusto público". La abundancia de comités y de autoridades contribuye a esa ampliación y diversificación de las operaciones censoras.

EL PRINCIPIO DE LA TIJERA. La historia de las tijeras soviéticas comienza necesariamente con S.M. Eisenstein, que en 1927 terminó **Octubre** (***Oktiabr***), descubrió tardíamente que Trotsky había caído en desgracia y se vio obligado a remontar y rehacer la película, para narrar así una versión de la Revolución de Octubre en la que Trotsky no figurara. En los veinte años siguientes, Eisenstein se vio humillado por la aparición del "realismo socialista", por un pronunciamiento desfavorable de sus propios colegas (en una asamblea de 1935), por los retoques y la final interrupción de su **Prado de Bejin** (***Bezhin lug***, 1937), por la prohibición de la segunda parte de **Iván el Terrible** (***Ivan Groznyy***, 1946), lo que a su vez determinó que no pudiera continuar una tercera parte proyectada. A eso habría que agregar aun los muchos planes de filmación propuestos por Eisenstein y vetados por sus superiores. Su caso recibió bastante difusión internacional, muy a pesar de los sucesivos gobernantes soviéticos. Está debidamente tratado, por ejemplo, en una detallada biografía crítica de Marie Seton (1952, edición ampliada en 1977) y también en ***Masters of the Soviet Cinema,*** publicado en 1983 por el inglés Herbert Marshall, que estudió cine en Moscú durante su juventud y después se ocupó intensamente del cine soviético. El libro de Marshall documenta otros tres ejemplos mayores de cineastas aplastados por el stalinismo:

VSEVOLOD PUDOVKIN (1893 1953): fue uno de los grandes realizadores durante el período mudo (**La madre** o **Mat**, 1926). Después llegó a una etapa experimental, cuando comenzaba el cine sonoro soviético (**Desertor** o **Dezertir**, 1933). Tras la imposición del "realismo socialista" y de nuevas directivas ideológicas y estéticas, Pudovkin cayó en desgracia. Se recuperó, pero a costa de volcarse a un cine de lemas patrióticos, que revalidaba paradójicamente a figuras históricas del zarismo (**Minin y Pozharsky**, **Suvorov**, **Nakhimov**, 1939 a 1946), en relatos que a su vez fueron objetados y retocados por orden superior. Su última película fue un drama intimista y harto discutible, **El regreso de Vasily Bortnikov** (***Vozvrashcheniye Vasiliya Bortnikova***, 1953), terminado poco antes de su muerte y de la de Stalin. En la historia del cine, Pudovkin quedó como un rebelde vencido por su época.

DZIGA VERTOV (1896-1954) fue el pionero del realismo documental, desde su rodaje y recopilación de noticiarios al comienzo mismo de la URSS, hacia 1918. En 1922 creó un grupo de documentales que rotuló **Kino-Pravda** (cine-verdad) y que ejemplifican su vocación de renunciar a todo dato ficticio, a toda reconstrucción, a toda intervención de actores. De hecho, fue el padre de un movimiento francés posterior, conocido como ***Cinéma-Vérité*** (Jean Rouch, Chris Marker y de cierta manera J. L. Godard). Pero después el Partido Comunista de la URSS comenzó a resolver qué era y qué no era verdad. En 1930 Vertov comenzó su caída con una película llamada **Entusiasmo** (***Entuziazm; Simfoniya Donbassa***). En 1934 sus **Tres cantos a Lenin** (***Tri pesni o Lenine***) fueron retocados para dar mayor relieve a Stalin. En 1940 Vertov escribía en su diario personal que se sentía aislado, que no le daban trabajo, que no era invitado a reuniones profesionales. Filmó cada día menos, con tres documentales últimos entre 1943 y 1947. Murió amargado y olvidado, lo cual no impidió que después los historiadores soviéticos ensalzaran su importancia en el cine nacional, sin mencionar siquiera sus conflictos previos con el oficialismo.

ALEKSANDER DOVZHENKO (1894-1956) tuvo problemas con el Partido Comunista ya en la década de 1920 en parte debidos a su nacionalismo ucraniano, que lo envolvía con las víctimas de una feroz represión política ejecutada por el stalinismo. Pese a ello consiguió una obra de rara poesía (**Tierra** o **Zemlya**, 1930), que a su vez fue objetada en su momento como "contrarrevolucionaria". Sus problemas siguieron con toda película posterior. En 1945 escribía en su Diario la convicción de haber perdido los mejores veinte años de su vida, tras la prohibición de **Ucrania en llamas** (*Bitva za Nashu sovietskuiu Ukrainu*, 1943). Su **Michurin** (1948), sobre la vida de un eminente biólogo ruso (1855-1935), sobrellevó discusiones y retoques durante cuatro años, en parte por directivas de Stalin y en parte por la autoridad que entonces detentaba el otro biólogo Trofim Lysenko. El caso terminó con un **Michurin** rehecho sin Dovzhenko, quien no volvió a dirigir en sus restantes ocho años de vida. A pesar de esa cadena de humillaciones, el nombre de Dovzhenko fue revalidado más tarde, con notoria hipocresía. Igual a lo ocurrido con Eisenstein, con Pudovkin y con Dziga Vertov, la historia fue reescrita una vez más. En 1974, al celebrarse un jubileo por sus incumplidos ochenta años, se realizó en Ucrania una exposición con la obra de "este brillante maestro del realismo socialista". El homenaje podía haber causado risa o indignación a Dovzhenko mismo, pero había fallecido 18 años antes.

Los casos de Eisenstein, Pudovkin, Vertov y Dovzhenko fueron apenas los más notorios y reiterados de la censura cinematográfica bajo Stalin. Se prolongan a otros nombres (Kozintsev, Trauberg, Lukov, Barnet) y desde luego se complementan con casos paralelos en la pintura, la música, el teatro y la literatura.

EL DESHIELO Y DESPUÉS. La muerte del dictador artístico Andrei Zhdanov (1984), la del mismo Stalin (1953) y el famoso discurso de Kruschev en el vigésimo congreso del Partido Comunista (febrero 1956), donde denunció algunos desastres del stalinismo, terminaron por provocar una optimista etapa que se dio en llamar "deshielo" y que supuso la liberación de directivas previas. Para el cine, eso representó una mayor tolerancia en aspectos políticos, ideológicos y hasta sexuales, aunque sólo se tratara de diferencias de grado frente al esquematismo anterior. Pero supuso sobre todo una mayor libertad expresiva, incurriendo en lo que antes habría sido denunciado como "formalismo". Entre 1956 y 1962 el "deshielo" permitió conocer **Vuelan las grullas** (*Letyat zhuravli*, Kalatozov-1957), **El destino de un hombre** (*Sudba cheloveka*, Bondarchuk-1959), **La casa en que vivo** (*Dom, v kotorom ya zhivu*, Kulidzhanov y Segel-1957), **La balada del soldado** (*Ballada o soldate*, Chujrai-1959), **Paz al que llega** (*Mir vkhodyashchemu*, Alov y Naumov-1961), **Cielo despejado** (*Chistoe nebo*, Chujrai-1961), **Seriozha** (Danelia-1960), **La dama del perrito** (*Dama s sobachkoi*, Heifitz-1960) y **La infancia de Iván** (*Ivanovo detstvo*, Tarkovsky-1962), entre los títulos más relevantes. Pero sería excesivo pensar que eso abarcó a todo el cine soviético de la época o que allí acabaron las restricciones. Bajo el régimen Kruschev (hasta 1964) y bajo Brezhnev (hasta 1982), el cine soviético siguió padeciendo las consecuencias de un dirigismo múltiple, lo que explica que en 1986 el gobierno Gorbachov haya decidido revisar lo actuado y auspiciar la creación de un Comité de Conflictos para subsanarlo.

Toda noticia sobre la censura en el cine soviético puede parecer exagerada, porque se reduce a documentar una o dos docenas de casos contra el panorama de una industria inmensa, que según estadísticas recientes produce de setenta a cien películas anuales, así como unos quinientos cortos y mucho material para televisión. La industria oficial se reparte en 39 estudios, diversificados entre Moscú, Leningrado y diversas repúblicas (particularmente Ucrania y Georgia). Da trabajo a unas tres mil personas en diversas disciplinas artísticas y a eso suma más de doscientas mil en las diversas instancias de producción, distribución, exhibición, exportación e importación. Toda esa estructura presta menos atención al arte que al entretenimiento, dato que iguala a la URSS con Hollywood y con toda otra industria cinematográfica. Pero lo que cabe señalar en la URSS es que el arte y el pensamiento han quedado tradicionalmente mal protegidos por esa estructura industrial, lo que explica que en años recientes algunos realizadores hayan obtenido la opción de filmar en el exterior (Andrei Konchalovsky, Otar Iosseliani) y que en algún caso ese viaje se haya transformado en un deliberado exilio (Andrei Tarkovsky). En diciembre 1973 el georgiano Sergei Paradjanov envió un telegrama de 340 palabras al Ministerio de Cinematografía, protestando por ciertos extremos de la conducta oficial en materia artística. Pese a la aclamación a su primer largo **Caballos de fuego** (*Tini zabutyh predkiv*, 1964), Paradjanov vio cómo las autoridades archivaban en 1969 su **Sayat-Nova** y le rechazaban unos diez proyectos cinematográficos a lo largo de diez años. El telegrama de protesta derivó a que Paradjanov estuviera preso cuatro años (1974-1978) y fuera el centro de una agitación internacional por su libertad. Las acusaciones contra él habían sido muy variadas: especulación con obras de arte y moneda extranjera, homosexualidad, transmisión de enfermedades venéreas. Pero hoy importa saber que su **Sayat-Nova** terminó por ser exhibida en el exterior, en una versión nuevamente compaginada por Sergei Yutkevich (1973) y sin anuencia de su autor.

Las estructuras industriales del cine soviético han sido profusamente expuestas en un reciente libro norteamericano, ***Behind the Soviet Screen-The Motion Picture Industry in the USSR, 1972-1982***. El autor es Val S. Golovskoy, notoriamente un crítico cinematográfico que eligió el exilio. Su volumen es una detallada exposición sobre Goskino (la entidad superior), sus dependencias, su relación con el superior gobierno, sus comités de producción, la vinculación a menudo accidentada con las autoridades cinematográficas de las distintas repúblicas, cada una de las cuales posee su pequeña Goskino, aunque la de Moscú centraliza la labor de todas. El autor no se ahorra nombres propios ni recuentos de intrigas ni opiniones sobre funcionarios, cineastas y hasta críticos. Detalla la escasez de judíos en los cargos importantes, la abundancia de delegados de la KGB en numerosos comités, la situación privilegiada a que llegaron los cineastas más oficialistas (Bondarchuk, Ozerov), el poderío que tuvo un jerarca como Grigory Romanov, miembro del Politburó, para proscribir la obra de directores como Panfilov, Averbakh, Frumin o Asanova. El texto de Golovskoy explica las muchas formas en que puede ejercerse el control sobre el cine, no sólo en los libretos y en la producción sino también en los estrenos postergados, la distribución insuficiente, la restricción a determinados sitios geográficos, el silencio de la crítica (como ocurriera con Tarkovsky y con Iosseliani).

La corrección de esas deficiencias es el ambicioso propósito de la reciente ***perestroika,*** pero ya Klimov declaró públicamente que él no tiene todo el poder en la mano y

que en todo caso los resultados prácticos sólo se comenzarán a ver en 1989. Entretanto, puede ser ilustrativa una lista de películas postergadas o prohibidas por las autoridades soviéticas. Dos hechos positivos de la reestructuración deben ser subrayados. Uno es la tardía aparición de **El comisario político** (*Komissar*, Askoldov-1967), tras veinte años de prohibición. Otro es que se haya autorizado el estreno y la exportación de **Arrepentimiento** (*Monanieba*, Tengiz Abuladze-1984), una feroz sátira producida en Georgia, con la protección del hoy ministro Eduard Shevardnadze. Su protagonista y su anécdota son una clara parodia de Stalin, de Beria y de toda una época.

UNA LISTA CONFLICTIVA. Las siguientes películas soviéticas sufrieron alguna forma notoria de censura interna: la prohibición radical, la postergación en el estreno, la distribución insuficiente, el retoque por manos ajenas a sus autores. La lista fue confeccionada con datos del libro de Val S. Golovskoy y con informaciones publicadas en folletos del *London Film Festival,* de la revista *Sight and Sound* y de la revista *Monthly Film Bulletin,* ambas también en Londres. En muchos casos el incidente de censura quedó después superado y la película terminó por ser estrenada y hasta exportada. Los títulos corresponden inevitablemente a una traducción de los utilizados en textos ingleses.

1963 - **Tengo veinte años** (*Mne dvadtsat let*, Marlen Jutsiev).

1964 - **Bienvenidos***,* también conocida como **Entrada prohibida a personal no autorizado** (*Dobro pozhalovat, ili Postoronnim vkhod vospreshchyon*, Elem Klimov).

1966 - **El comisario político** (*Komissar*, Alexander Askoldov; fue presentada en el festival de Berlín, 1988), **Andrei Rublev** (A. Tarkovsky), **Una fuente para el sediento** (*Rodnik dlya zhazhdushchikh*, Yuri Ilyenko), **La felicidad de Asya** (*Istoriya Asi Klyachinoy*, A. Konchalovsky), **Aventuras de un dentista** (*Pokhozhdyeniya zubnovo vracha*, Klimov).

1969 - **Sayat-Nova** (S. Paradjanov, fue después distribuida en versión retocada por S. Yutkevich); **Plegaria** (*Vedreba*, T. Abuladze; se estrenó en 1983).

1971 - **Juicio en el camino** (*Proverka na dorogakh*, Alexei German).

1974 - **El espejo** (*Zerkalo*, Tarkovsky).

1975 - **Agonía** o **Rasputín** (Klimov; se estrenó en 1984); **Mi hijo, la tierra** (*Mshobliuro chemo mitsav*, Rezo Chkheidze).

1976 - **Veinte días sin guerra** (*Dvadtsat dney bez voyny*, German); **Pastorale** (Iosseliani; se estrenó en 1982).

1978 - **Pantano** (*Tryasina*, Chujrai), **Llegando a conocer el gran mundo** (*Poznavaya belyy svet*, Kira Muratova).

1979 - **Los errores de la Juventud** (*Oshibki yunosti*, Boris Frumin).

1980 - **Garage** (Ryazanov), **Tema** (Panfilov; se estrenó en 1986).

1983 - **Montañas azules** (*Tsisperi mtebi anu daujerebeli ambavi*, Eldar Shengelaya; se estrenó en 1986).

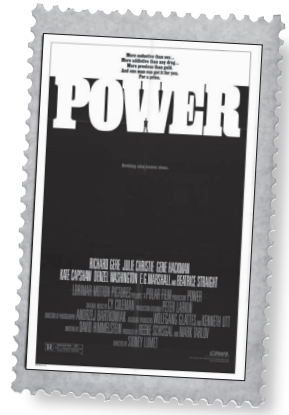
1984 - **Mi amigo Iván Lapshin** (*Moy drug Ivan Lapshin*, A. German).

Página/12, 21 de febrero 1988.

La cara oculta de la política

El precio del poder

(***Power***, EUA-1986) dir. Sidney Lumet.



ES BIEN SABIDO que la fotografía, el periodismo y la televisión han terminado por condicionar las luchas políticas. Demasiados votantes son ahora convencidos por la "imagen" del candidato, sin mucha consideración por las ideas que el hombre exprese. El rostro, la voz, el gesto, el ademán, la elocuencia, la publicidad sobre su vida privada, llegan a importar más que la ideología o la experiencia. Así que el mundo ha creado (y Estados Unidos ha perfeccionado) la profesión de "asesor de imagen", o sea un publicitario astuto, oculto y carísimo, que determina lo que un candidato debe hacer y decir en una campaña, sin olvidar desde luego lo que en ningún caso deberá hacer o decir. A ese oficio se dedica el protagonista (Richard Gere) de esta curiosa historia moderna y por eso la película de Lumet invoca desde el título al "poder". No es el Poder Ejecutivo, ni el Legislativo, ni el Judicial, ni siquiera el proverbial "cuarto poder" de la prensa. Es el poder de la publicidad, de la verdad a medias y aun de la mentira. Con su aire de drama ajeno, la película termina por ser una lección para votantes, aunque no incurra en discurso alguno. Las aventuras de Gere en su millonaria profesión lo someten a continuos aviones, asesorando sucesivamente a un candidato presidencial vagamente sudamericano, a un magnate que no sabe hablar ante una cámara, a un hombre de negocios que tiene dinero pero demasiados rivales, y a una gobernadora del Estado de Washington que dejó a su familia para casarse con el director de su campaña política. Esas historias se superponen hábilmente con la de un senador que se retira misteriosamente de su campaña electoral, lo cual lleva a su vez a sondear en una red de intereses creados, corrupción y chantaje. Todo es a la vez denso y nervioso, dado que Lumet y su libretista David Himmelstein han creado una estructura armada con secuencias breves, diálogos concisos y cierta porción de misterio, porque hay que incorporar los teléfonos intervenidos, las revelaciones que aporta un rival (Gene Hackman), las deducciones de una periodista curiosa (Julie Christie) y el nervio de los solos de batería de Gene Krupa, debido a que el protagonista sólo se siente a gusto cuando escucha el insistente *Sing, Sing, Sing* de la orquesta de Benny Goodman (hacia 1939).

Hace ya medio siglo, Frank Capra dibujó en **Caballero sin espada** (*Mr. Smith Goes to Washington*) un cuadro bastante ácido sobre políticos corruptos y políticos honestos, con James Stewart como héroe y con el esquema idealista que Capra solía promulgar, después de introducirse en terrenos que provocaban pesimismos. En su momento, Capra fue un valiente en un Hollywood timorato. La película de Lumet es más compleja en su trazo y toma debida nota de aquel antecedente, que alguna vez es mencionado en los diálogos. Su cuadro es también más sórdido que el de Capra, con toda razón, porque en 1939 la TV no existía y en cambio hoy da las órdenes. Pero curiosamente, la moraleja última de la película de Lumet es idéntica a la

de Capra, porque las secuencias finales restablecen a Gere como héroe y le ponen en la altruista posición de aconsejar al candidato honesto que diga simplemente la verdad, sin cobrarle 25.000 dólares por el consejo. En definitiva, el espectador es llevado a pensar que la política podrá ser decente, a pesar de Watergate, del armamentismo, de la CIA o de Oliver North. A esos efectos cinematográficos, es útil que el candidato noble e idealista sea un joven apuesto (Matt Salinger) que en televisión no necesita esforzarse mucho para dar buena "imagen".

Mucho espectador local entenderá un poco menos de lo que la película dice y quiere decir. Algunas referencias localistas sólo son aptas para lectores de *Time.* Los subtítulos castellanos tampoco ayudan, porque ignoran que ***specifics*** son "detalles" (y no "específicos") y un candidato ***incumbent*** es alguien que está ocupando un puesto político, con lo que cabe designarlo como "titular" o "activo", pero nunca como "incumbente". Entre una docena de deslices parecidos, el más relevante es mencionar en los subtítulos a **Mr. Smith va a Washington**, sin enterarse de que esa película se llamó **Caballero sin espada** en España y en toda América Latina.

Página|12, 4 de marzo 1988.

Propuesta original

Jazz a la carta

LA PROPUESTA PARECÍA IRRESISTIBLE y por lo menos había que verificarla. Un nuevo conjunto local de jazz anunció que debutaría con cuatro recitales cuyo repertorio habría de incluir ***St. Louis Blues***, ***Tiger Rag***, ***Sweet Georgia Brown***, ***Sugar***, ***Jazz Me Blues***, ***Riverboat Shuffle*** y otros temas que conocieron su mejor difusión en las décadas de 1920 y 1930. Los conciertos se harían en el hall del San Martín con entrada libre y en los mejores horarios de los sábados y domingos. Hasta allí había que sospechar a émulos de la Porteña, la Delta, la Caoba y otros conjuntos locales que han transitado esos caminos. La originalidad del nuevo grupo Hot Camerata estaba en sus instrumentos, porque el jazz tradicional saldría esta vez de flauta, oboe, fagot, corno francés, guitarra, batería y bajo. Como después lo prometió su director, puede llegar también el momento en que el guitarrista cambie su instrumento por un laúd. Era todo un equipo apto para Vivaldi o Mozart, pero estaría dedicado a compositores y precursores norteamericanos de una época dorada.

La verificación del caso llevó a concluir que la Hot Camerata no es muy ***hot***, en el preciso sentido de la calidez, el ímpetu y la improvisación que pudieron caracterizar a una legión de los grandes nombres del jazz, como Oliver, Armstrong, Morton, Hawkins o Ellington en las fuentes, o Norberto Gandini, Alfredo Espinosa y Ubaldo González Lanuza entre posteriores nombres argentinos. Es difícil obtener un resultado ***hot*** cuando siete músicos se aferran a siete firmes partituras y sólo se apartan levemente de ellas en alguna frase adicional. Los

arreglos siempre tuvieron sus ventajas, pero también contribuyeron, hace ya medio siglo, a que el jazz genuino se esfumara en las grandes bandas del swing. Aún hoy, la Porteña suena mucho mejor cuando le sube la temperatura y se libera de sus propios diseños previos. Pero en cambio la Hot Camerata está muy bien como Camerata, porque sus siete músicos son virtuosos de sus instrumentos (algunos integran orquestas sinfónicas y de cámara), porque su comprensión recíproca pareció impecable y porque los arreglos demuestran inventiva y originalidad. Entre los toques insólitos del concierto inicial, y probablemente como primicias mundiales, aparecieron un ***Sweet Georgia Brown*** vertido casi enteramente por el fagot y un ***Twelfth Street Rag*** a cargo de una flauta minúscula que se llama sopranino. Apareció también un contrabajo percutido a cuatro manos, donde el baterista aplicó sus palillos contra las cuerdas, con un dinamismo y una actuación tan estelar que sus compañeros se apartaron para que los quinientos espectadores apreciaran su despliegue. Y aparecieron dos momentos en que la vocación por el hot fue recuperada, ambos en ***When the Saints Go Marching in***, con el bajo siseando deleitosamente entre dientes y con un solo excepcional de clarinete por el director y arreglador Julio Pardo.

Las intenciones musicales de Pardo ya parecen claras. Podría estar satisfecho con un conjunto original, que inventa aplicaciones modernas al instrumental de Vivaldi y que además coloca a dos jóvenes y competentes señoritas (en fagot y oboe), como dato singular incorporado, porque no es frecuente que las mujeres toquen jazz. Pero un músico capaz de ese solo de clarinete debe tener el íntimo deseo de que todos sus compañeros consigan emularlo y se suelten un poco. Ese es el próximo paso.

Página|12, 23 de marzo 1988.

Donde la TV es un mundo divertido pero amoral

Detrás de las noticias

(***Broadcast News***, EUA-1987) dir. James L. Brooks.

CUANDO TERMINA **Detrás de las noticias**, el único mensaje importante es que el material de televisión puede ser "fabricado" mucho más allá de lo que supone su público. Eso ocurre no solamente en el programa de ficción o de entretenimiento sino en los noticiarios, donde teóricamente todo debería ser genuino. El material que parece transmitido "en vivo y en directo" puede haber sido compaginado con anticipación y condimentado según las necesidades de elocuencia, brevedad o emotividad que la TV quiere cubrir. Para eso están las imágenes de archivo, con lo que las tomas de una acción bélica pueden ser presentadas para otra guerra de una geografía distinta, y lo mismo ocurrirá con las imágenes de inundaciones, de asambleas políticas o de disturbios callejeros. Una entrevista entre un reportero y un personaje público será ajustada para que el primero parezca muy astuto y para

que el segundo aparezca diciendo algo diferente a lo que quiso decir. Como se lo ejemplifica en la película, un reportero puede tener en la nuca un invisible e ingenioso receptor, donde le dictan rápidas instrucciones sobre lo que debe preguntar o comentar. En definitiva, todo el material puede partir de una verdad y puede ser cocinado con el retoque y hasta con la mentira.

Ese es el mundo nervioso y frecuentemente amoral que presenta este relato, cuyo centro es un programa informativo de televisión y cuyos personajes son un locutor principal o ***anchor*** (William Hurt), una bella productora que está obligada a preverlo todo (Holly Hunter) y un locutor secundario (Albert Brooks), que sabe los secretos del oficio pero que transpira copiosamente, "más que Nixon", el día en que debe hacerse cargo del programa. Al fondo de ellos hay una estructura periodística, colaboradores de todo orden y una crisis mayor cuando sobreviene la etapa de las economías y despidos. Ese es un mundo bien conocido por el productor, director y autor James L. Brooks, que hizo su carrera en la TV norteamericana desde 1969, como principal responsable de varios programas de éxito (**Room 222**, **Friends and Lovers**, el **Mary Tyler Moore Show**, **Rhoda**, **Taxi**) con no menos de ocho premios anuales "Emmy". Como lo señalara la critica norteamericana, Brooks no sólo ha trasladado verazmente ese medio televisivo, con sus personajes nerviosos y sus retorcimientos psicológicos, sino que se ha permitido su grano de crítica, primero a aquella adulteración de materiales y después a los equívocos prestigios que la televisión fomenta. En una pequeña y elocuente escena, el gran amo del canal (Jack Nicholson) aparece en escena para dictaminar quiénes serán despedidos o trasladados, pero allí un subordinado le insinúa que si él mismo rebajara su sueldo en un millón de dólares por año, los despidos podrían ser menos.

La mejor parte de ese cuadro de Brooks es haber construido tres interesantes personajes centrales y haber encontrado para ellos otros tres intérpretes de primer nivel (Hurt, Hunter y Albert Brooks figuraron ya en las candidaturas del Oscar 1987). No eran personajes fáciles, porque detrás de la simpatía, la urbanidad y las buenas intenciones, que son una superficie necesaria en la TV, debían aparecer la codicia, la simulación y la inestabilidad emocional. Contra el Tom protagonista (Hurt), su rival alega que se trata en verdad del Diablo, hábilmente envuelto en un galán apuesto y bondadoso, pero realmente dispuesto a sacar ventajas y llegar al triunfo. Similarmente, el mismo autor Brooks muestra la habilidad del diálogo nervioso y rápido, con humor y alguna carcajada, para describir un mundo bastante cínico, que lucra con la mentira. En una secuencia inicial muy tensa, Brooks muestra el frenesí con que la TV debe aprontar e intercalar imágenes, apenas en segundos, para redondear una descripción. En ésa y otras instancias, Brooks comunica que en TV la languidez es el peor pecado y que hay que atrapar al espectador con dinamismo y emoción, aunque sea necesario mentirle para lograrlo.

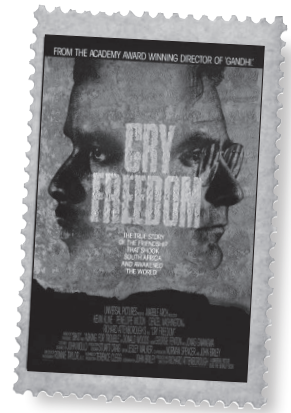
Pero ésa acaba por ser también la trampa que la película hace a su público. Propone exhibir un mundo hipócrita que está detrás de las noticias, pero termina por reducirlo a tres simpáticos personajes y a su triángulo de peleados e inconclusos amores. Finge un aire de denuncia, pero la única villanía realmente cuestionada es la de un reportero que en un programa de "interés humano" agregó una furtiva lágrima y la intercaló astutamente en el cuarto de montaje. La televisión incurre en trampas y mentiras mucho peores que una lágrima, desde luego. Sus pecados tienen que ver con el mundo empresario, con intereses comerciales, con el cuadro social y político, con la necesidad de conservar el rating y de mantener siempre el entretenimiento, para que el espectador no cambie de canal. Esos sórdidos capítulos no figuran en la descripción de Brooks. Hay que sobreentenderlos. Pero así la película, con toda su propia amenidad y su buen rating, es finalmente una débil propuesta para el Oscar del año, aunque oficialmente figura entre las cinco candidatas[14].

Página|12, 2 de abril 1988.

Retrato de África en blanco y negro

Grito de libertad

(***Cry Freedom***, USA-1987) dir. Richard Attenborough.



POCAS PELÍCULAS del cine social han mostrado el coraje con que aquí se encara el ***apartheid*** en Sud África, un tema del que sólo hay escasos y oscuros precedentes cinematográficos. Mientras realizaba su valiente **Gandhi** (1982), el director y productor Richard Attenborough decidió ser un adelantado en una materia llena de obstáculos y de controversias. Se basó en la historia auténtica de Steve Biko (1947-1977), el líder negro que procuró la resistencia, la educación y el progreso de su raza, hasta terminar asesinado por la policía en una cárcel de Pretoria. Y se basó también en el libro ***Biko*** (publicado en 1978), donde el periodista blanco sudafricano Donald Woods había narrado no sólo la peripecia sino también su personal evolución ideológica, porque primero tuvo sus reservas sobre Biko, después fue un convencido de su causa y finalmente fue el principal testigo mundial sobre la hipocresía con que el gobierno sudafricano ocultó sus propias culpas. En ese proceso, importaba saber que el mismo Woods fue castigado como "persona proscripta", que se le intentó prohibir toda actividad periodística y que debió fugarse arriesgadamente de Sud África para publicar su relato y en definitiva para colaborar con Attenborough en esta producción.

[14] **Detrás de las noticias** tuvo nominaciones en siete rubros distintos, pero finalmente no obtuvo ningún Oscar.

Los productores y el mismo libretista John Briley (que también escribió **Gandhi**) debieron superar algunos problemas mayores en su ambicioso empeño. Había que conseguir productores dispuestos a financiar una película de arriesgado contenido político. Había que conseguir el rodaje en Zimbabwe, para utilizar los escenarios naturales y las multitudes que reprodujeran datos de Sud África. Había que cifrar un vasto problema social en dos personajes básicos y en los pocos meses de su relación. Sobre todo ello, al director le importaba, declaradamente, dar a Woods un relieve notorio, porque quería llegar a un público blanco con un caso de "toma de conciencia" y conmover a espectadores lejanos o indiferentes.

Todo ello es muy valioso, no ya porque el ***apartheid*** esté aquí expresado con dos secuencias de asombrosa violencia, sino porque también sabe apuntar algunas sutilezas poco conocidas de la indignante situación sudafricana. Aquí aparece el sistema de fronteras internas, con sus pases, permisos y controles, que el régimen ha establecido para ejercer su dominio. Aparece la constancia de que buena parte de los habitantes negros se han negado a aprender siquiera el idioma ***afrikaans*** (un derivado del holandés) porque ése es el lenguaje de la minoría dominante y transporta una ideología de superioridad racial; el caso es similar al de España, donde muchos vascos y catalanes han defendido sus idiomas propios y se han resistido con empeño ante la sola enseñanza del castellano, que supone para ellos un símbolo de anteriores dictaduras. Aparecen también los mecanismos de la "proscripción" (primero contra Biko, después contra Woods) que equivalen a una cárcel domiciliaria y que han servido al régimen sudafricano para librarse de lo que sus opositores quieran decir, hacer o escribir. En sus últimas imágenes, **Grito de libertad** redondea el cuadro con la lista minuciosa de los prisioneros que murieron en cárceles sudafricanas, en muchos casos sin explicación oficial y en otros con aclaraciones inverosímiles sobre huelgas de hambre o enfermedades repentinas. El martilleo de esos nombres y fechas es un largo documento sobre la hipocresía.

Attenborough ha reunido un tema valioso con algunas instancias dramáticas bien resueltas y con excelentes interpretaciones por Kevin Kline (como Woods), Penelope Wilton (como su esposa) y especialmente Denzel Washington (como Biko). El resultado último pudo ser excepcional, por su singular sustancia y por su carga emotiva. Pero tiene claras limitaciones, nacidas de su misma ambición. Comunica una idea simplificada del cuadro social sudafricano, porque sólo atiende a dos bandos de blancos y negros, cuando en verdad los inmigrantes asiáticos y la mezcla de razas son allí un dato importante y legalizado de la injusta sociedad que se describe (en Sud África existen ocho categorías raciales, con previsiones diversas para cada una de ellas). Ya la escritora sudafricana Nadine Gordimer apuntó además, con mucha razón, que Biko no fue en el país el único líder negro ni tampoco el creador de la oposición, que en verdad tiene más de medio siglo. En el otro campo, Attenborough no llega a cuestionar la actitud oficial inglesa hacia Sud África, que es un complejo campo de intereses creados, tanto en el gobierno como en la industria y el comercio.

Otra limitación es de forma. Para tratar una situación social tensa, pero escasa en incidentes, Attenborough y Briley debieron acceder a un verbalismo reiterado, que no desciende al discurso pero que utiliza reiteradamente la palabra para expresar datos sociales. Con alguna demora el director parece haber advertido esos excesos y terminó por trasladar algunos diálogos a la segunda parte del relato, cuando Biko ya ha muerto y sus frases sólo reaparecen como recuerdos del fugitivo Woods. Esa intercalación tiene allí un excelente motivo, porque la segunda mitad de la narración es harto superficial y está dedicada a la pura peripecia de Woods y su familia, eludiendo controles policíacos para llegar a Londres. En el cine toda esa zona de escasa sustancia funciona como un eco de la fuga de la familia Trapp frente a los controles nazis (en **La novicia rebelde**, 1965). Cuenta un hecho cierto pero lo estira con recursos de suspenso que parecen asimilados de un cine de clase B, donde solamente los héroes son astutos y donde todos los villanos son torpes.

La masacre de Soweto (junio 1976) que cronológicamente es anterior a los hechos de la narración, también aparece colocada en el último tramo, como forma de levantar el espectáculo y la temperatura emocional. Es un recordatorio de que el problema social de Sud África está vigente, provoca horribles crímenes; y necesita más películas que lo difundan.

Página/12, 15 de abril 1988.

Canto por virtuosos
Harlem en gira

EN EL MEJOR MOMENTO de la noche, los cinco intérpretes (tres mujeres, dos hombres) hacen una fila frontal con sillas y taburetes, se colocan de cara al público y cantan ***Black and Blue*** (Negro y triste), cuya letra habla melancólicamente del hecho de ser negro. Cada uno dice su estrofa, en un juego de repeticiones, ecos y combinaciones, con una armonía de voces que sólo puede surgir de una prolongada labor en equipo. Y pocos espectadores del estreno pudieron en verdad saber la letra de lo que aquellos cinco cantaban. Pero al cabo de unos pocos minutos, transitados por el recogimiento y la emoción, llegaron un instante de silencio y en seguida una de las mejores y más largas ovaciones que haya albergado el Teatro San Martín.

El sentimiento transmitido por el canto es el factor permanente de ***Ain't Misbehavin',*** un espectáculo dedicado mayormente a la obra del pianista y compositor Fats Waller. Puede ser el falsete mimoso de la soprano en ***Squeeze Me*** (Apriétame) o la burla de su propio cuerpo que emprende el barítono en ***Your Feet 's Too Big*** (Tus pies son demasiado grandes). Generalmente es una alegría colectiva y contagiosa, como la de payasos lanzados a recíprocas travesuras, siempre con la voz y casi siempre con una inventiva adicional para el movimiento escénico. Ninguna de las tres mujeres será candidata a un concurso de belleza y el enorme Frank Farrow III impresiona a primera vista como una montaña de movimientos difíciles. Pero ahí comienza la maravilla. Los cinco se ponen a cantar, con tres músicos adicionales sobre el escenario, y lo que surge es el mundo del mejor jazz negro y tradicional, en las décadas de 1920 y 1930, con la musicalidad, el regocijo, la inventiva y el senti-

miento que han quedado en los discos y que rara vez renace en vivo. La montaña tiene movimientos espléndidos, además.

Ese era el mundo en que vivió Waller (1904-1943) y también el de Armstrong, Hines, Morton, Ellington y otros músicos negros hoy venerados. Eminente como pianista, como organista y como compositor, Waller mostraba además una veta cómica para el canto, de todo lo cual quedó abundante testimonio en sus discos y en un par de películas. Con buena parte de sus obras propias, más algunas otras que ayudó a popularizar, se ideó en 1978 este show negro y norteamericano, que recrea aproximadamente lo que pudo ser un club nocturno en Harlem. El éxito llevó a las giras mundiales, y éstas obligaron a una renovación permanente de elencos. Al cabo de una década, ***Ain't Misbehavin'*** es ya el equivalente a una ópera de repertorio, como lo fue ***Porgy and Bess.*** El grupo que la buena fortuna deparó a Buenos Aires luce una contralto, Terri Gayle White, de voz poderosa y profunda, que se apodera del público en la primera nota, como alguna vez supo hacerlo Bessie Smith. Pero el juego de equipo es más importante que cualquiera de los solos. En 1929, cuando Waller compuso y grabó su ***Handful of Keys*** (Puñado de teclas) el resultado sonoro fue una filigrana de notas, lanzadas a una velocidad alucinante por un virtuoso del instrumento y del ritmo. Décadas más tarde, otros cinco virtuosos repiten esas filigranas en un escenario, con un elaborado contrapunto de letras, sílabas, quizás palabras, todos los ademanes que evocan aquel piano y el toque de humor que Waller habría apreciado. Hay algo de milagro en esa transformación, y ese milagro estará durante algunos días muy cerca.

Página/12, 5 de mayo 1988.

Bastante Hitchcock y un toque Chaplin

Tira a mamá del tren

(*Throw Momma from the Train*, EUA-1987) dir. Danny DeVito.

LA IMAGINACIÓN ARGUMENTAL y cómica es el dato constante de este debut de Danny DeVito en la dirección. Ese dato parecerá extraño a quienes hayan leído crónicas al respecto, porque a esta altura ningún comentario omitió la constancia de que la idea de este argumento fue una novela de Patricia Highsmith y después una película de Alfred Hitchcock, **Strangers on a Train**, variablemente conocida como **Pacto siniestro** y como **Extraños en un tren** (1951). Allí el perverso Robert Walker advertía que el inocente Farley Granger vivía una crisis parecida a la suya: ambos debían matar a respectivos familiares para librarse de otros problemas. Así que Walker proponía a Granger un intercambio de crímenes, con lo cual ambos podrían ser sospechosos ante la policía (tenían motivos criminales) pero también ambos gozarían de coartadas perfectas.

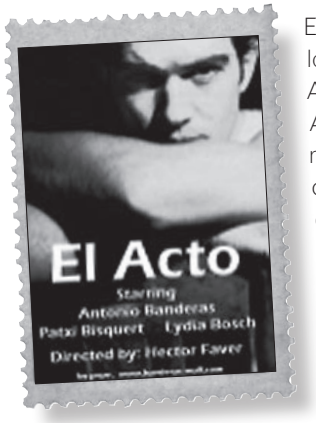
La situación se repite aquí, pero no por plagio sino por la deliberada intención de que la vida aproveche las enseñanzas de la literatura y del cine. Establecidos los

motivos criminales de ambos personajes, el alumno de composición literaria (Danny DeVito) llega al cine, ve **Strangers on a Train** (del cual se transcribe un fragmento breve y decisivo), tiene la loca idea y procede a convencer a su posible socio, que es además su profesor de composición literaria (Billy Crystal). Lo que después ocurre con ambos es una risa, porque ninguno de ellos sabe cumplir con el propósito previo. A los costados de sus peripecias y torpezas aparecen otros datos de Hitchcock, sea en el crimen cometido con un empujón desde gran altura (como en **Corresponsal extranjero**), sea en la búsqueda frenética de una joya caída desde un balcón hasta una incómoda cornisa, en episodio similar al que Robert Walker atravesaba con un peligroso encendedor caído en una rejilla de desagüe (también en **Pacto siniestro**).

Reconocida la deuda con un maestro del cine policíaco, el director Danny DeVito y el libretista Stu Silver proceden a acumular ideas cómicas, una tras otra. No será útil que el espectador las sepa antes, pero procede subrayar la velocidad con que las primerísimas escenas marcan a Billy Crystal como un escritor de inspiración bloqueada (no llega a avanzar en su novela más allá de una frase inicial, "La noche estaba húmeda") o la divertida galería de sus alumnos en la clase de composición literaria. Como su afanoso cómplice, Danny DeVito también atraviesa lo suyo, con una madre autoritaria y absolutamente repugnante (Anne Ramsey), cuya cabeza él quisiera ver atravesada por gigantescas tijeras. Como director y actor DeVito construye aquí un cumplido personaje, lleno de intenciones homicidas pero también cobarde y torpe para ejecutarlas. En un despliegue de situaciones humorísticas, escritas con la cámara más que con los diálogos, se incluye un momento patético en que DeVito insiste en mostrar su colección de monedas. Todas ellas son muy comunes (de $0.01, de $0.10, de $0.25) pero él las acaricia porque cada una de ellas le recuerda algún momento de su infancia. Hay algo chaplinesco en ese hombre dispuesto a burlarse de sí mismo, empeñado en un proyecto que no podrá realizar, sumergido entre las ficciones de la literatura, la televisión y el cine. En cierto momento alude a Norman Bates, que era el asesino demente de Anthony Perkins en **Psicosis** (Hitchcock, 1960), en otro momento se ve a sí mismo como un fugitivo y lo medita con una sola frase ("me he convertido en Richard Kimble"), aludiendo al famoso personaje de David Janssen en una serie para TV de 1963-1967. Entre todo ello y las bromas sobre la composición literaria y los plagios, la comedia planea con elegancia sobre un mundo de ilusiones, lo cual es buen pretexto para el humor. A la originalidad agrega una gran rapidez narrativa, con escenas brevísimas y economía de diálogos. Como debut de director, este primer paso de Danny DeVito promete un divertido futuro.

Página/12, 11 de junio 1988.

Fallido
El acto
(España-1988) dir. Héctor Faver.



EN ESTE CORTOMETRAJE erróneamente ascendido a los 106 (ciento seis) minutos, llega a entenderse que el Amigo Uno desaparece de la ciudad y deja a su gran Amigo Dos un fragmento cinematográfico especialmente confeccionado, para que lo compagine y descifre como mejor lo entienda. Con una gran vocación masoquista, el Amigo Dos acepta esa tarea. A partir de allí, la lista de confundidos incluye al Amigo Dos, al realizador Héctor Faver y a tantos espectadores como los que ingresen a la sala, descontando a los expertos en egiptología y misterios afines. La dificultad mayor reside en que no hay diferencia ni frontera entre la película corta del Amigo Uno y la película indebidamente larga del amigo Faver. En ambas desfilan una docena de personajes entre quienes no hay drama, ni diálogo, ni acción. Ambas películas acumulan tomas pasivas de todos ellos, enmarcados de a uno o de a dos, sobre fondos lisos. Miran a la cámara o al infinito y casi no se hablan, pero a menudo sus monólogos afloran a la banda sonora y entonces la quietud se junta con el ocasional exceso literario. Hay paréntesis ocasionales para el consumo de cocaína y heroína, que rompen la inacción, y también hay una docena de variados actos sexuales, en cama, en ducha o en bidet, pero sin la menor pasión. Durante la fría y larga muestra no se entiende muy bien lo que les ocurre a esa docena de personajes, ni qué función cumplen algunos de ellos en la película del Amigo Uno ni todos ellos en la investigación del Amigo Dos, que a su vez tampoco se muestra muy inquieto. El único dato claro del conjunto es cómo hizo el amigo Faver para alargar un cortometraje a 106 erróneos minutos. Procedió a repetir tomas, cuatro y cinco veces, sistema comparativamente barato para estirar el producto. Pero queda pendiente de explicación la película del Amigo Uno. Ese misterio, propuesto por el argumento mismo, sigue siendo confuso, remoto y apenas verbal en el minuto 106.

La broma especial de ese jeroglífico presuntamente vanguardista es que fue escrito y realizado por un sincero vocacional del cine. Según los reportajes, el argentino Héctor Faver enseña y aprende artes cinematográficas en Barcelona. Allí consiguió un sorprendente apoyo económico para realizar **El Acto**, pulverizando la leyenda de que los catalanes sean cuidadosos con su dinero. El amor de Faver por el cine aparece documentado aquí de varias maneras, desde el tema mismo al dato incidental de que su empresa se llama Lenguaje Films. Además desfilan un afiche de **Blow Up** (Antonioni) y otro de **El cantor de jazz** (Crosland), la transcripción de dos fragmentos de **Andrei Rublev** (Tarkovsky) y numerosas menciones del diálogo a Bergman, Dreyer, a Bresson, que ocasionalmente descienden hasta Warhol y Morrissey. Con todo ello, Faver está pidiendo que cuando menos los críticos le tomen en serio esta acumulación de personajes pasivos, dramas invisibles, imágenes con claves remotas. Parece vivir convencido de que **El acto** es una búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico.

Pero no lo es, ni de lejos, porque Faver está descubriendo lo que el cine ya había explorado y desechado hace casi treinta años. En 1960, Antonioni utilizaba otros personajes pasivos y lacónicos, mucho mejor jugados ante una cámara móvil (en **La aventura**), pero detrás de esa superficie había dramas y psicologías a revelar. Cuando le faltó sustancia, Antonioni exhibió un amaneramiento estéril (en **El desierto rojo**, en **Zabriskie Point**). Hasta un vacío similar se deslizó el talentoso Alain Resnais cuando empezó a jugar a los mármoles, con **El año pasado en Marienbad**, que en algún sentido se parece a **El acto**. Por otra parte, e igual a lo que ocurre con los discursos de los políticos, las declaraciones de amor por el cine no garantizan un resultado cinematográfico. En la Nouvelle Vague francesa se pronunciaban palabras parecidas, pero quien haya escuchado **Almohada para tres** (Doniol-Valcroze, 1959) o **La buena edad** (Pierre Kast, 1959) puede lamentar hasta hoy el tiempo perdido en averiguar por qué Fulana se acostaba con Mengano cuando en verdad quería a Zutano, intriga trascendental que aparecía envuelta por palabras infinitas.

Cabe agradecer a Héctor Faver su generoso empeño por renovar la gramática del cine, pero ocurre que antes de llegar a los refinamientos de un Tarkovsky le habría convenido comenzar por la lección de Hollywood, que es aprender a contar una historia, con sencillez y sin pretensión. Una mejor variante de Faver sería el espejo, a fin de que sepa lo que quiere decir. Después hay que decirlo y después hay que abstenerse de repetirlo, para no llegar con error a los 106 minutos.

Página|12, 19 de agosto 1988.

Títulos citados
Almohada para tres (*L'Eau à la bouche,* Francia-1959) dir. Jacques Doniol-Valcroze; **Año pasado en Marienbad, El** (*L' Année dernière à Marienbad,* Francia / Italia-1961); **Aventura, La** (*L'avventura*, Italia / Francia-1960) dir. Michelangelo Antonioni; **La buena edad** (*La Bel Âge*, Francia-1958) dir. Pierre Kast; **Desierto rojo, El** (*Il deserto rosso*, Italia / Francia-1964) dir. M. Antonioni; **Zabriskie Point** (EUA-1970) dir. M. Antonioni.

La película que la Argentina no verá
Aquellos amores de Jesús

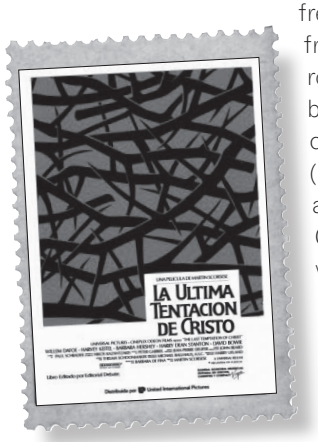
SEGÚN LOS LIBROS de historia las Cruzadas han terminado, pero nunca falta una causa que las reviva. **La última tentación de Cristo**, película que pone el acento en el lado humano de Jesús, es ejemplo de que ciertas intolerancias gozan de excelente salud.

La polémica podía ser feroz, pero tenía raíces históricas, filosóficas y teológicas. Llevaba a discutir si Jesucristo fue una figura histórica exclusivamente divina, o si pudo ser también un hombre. En los términos de **La última tentación de Cristo**, tal como aparecen reflejados por reseñas extranjeras, Jesús tenía dudas, padecía

deseos sexuales (por María Magdalena), pudo sentirse atraído por el mismo Diablo, sufrir visiones paranoicas, tener a Judas por su mejor discípulo. Esos y otros puntos integran una especulación de siglos y figuran ante todo en una novela del griego Nikos Kazantzakis (1955), en la cual se basó declaradamente la película. Pero apenas se anunció el estreno, la opinión católica norteamericana se volcó a las calles. Tras el anuncio de que **La última tentación de Cristo** se exhibiría en el Festival de Venecia, el realizador italiano Franco Zeffirelli anunció otros incendios. Desde Los Ángeles, el caso trascendió a los telegramas, a artículos periodísticos, a un informe especial para la TV extranjera.

Fue allí cuando la locutora norteamericana se equivocó dos veces. Estaba transmitiendo las pautas del escándalo (para el informativo nocturno de Canal 13, el lunes 15, hacia las 20:30) y cumplía su deber con bastante objetividad. Figuraban fragmentos de la película misma, ruidosas manifestaciones callejeras en contra y también adhesiones de gente de cine (como Warren Beatty) que abocaban por la libertad de expresión. Entonces la locutora dijo con aire optimista que el cristianismo ya había sobrevivido a más de dos mil años de peripecias históricas, con lo que seguramente podría sobrevivir también a lo que de Jesucristo diga una película de Scorsese o de quien sea. La locutora sacó mal las cuentas, porque el lunes 15 de agosto el cristianismo podía tener un máximo de 1988 años, contados desde el nacimiento de Cristo mismo, y aun entonces habría que descontar un par de siglos, para encontrar el momento en que el cristianismo pasó a ser un movimiento, una doctrina o una religión.

El lapsus de fechas llega a ser trivial, desde luego, porque en el fondo es cierto que el cristianismo ha sobrevivido a muchos rivales durante mucho tiempo. Perduró frente a otras religiones, frente a sus propios disidentes, frente a escépticos y ateos de varios formatos. Perduró frente a sus contradicciones, que alguna vez fueron brutales. Contra un mandamiento de "No matarás", los cristianos tomaron la iniciativa de las diversas Cruzadas (1095 a 1291, aproximadamente) derramando en Palestina algunos ríos de sangre mahometana y de sangre propia. Contra otros mandamientos de humildad y de tolerancia, varios papas del siglo XVI incurrieron en largas vergüenzas de corrupción política y moral, con historias de crímenes y con ostentaciones de poder y de riqueza que componen hoy una penosa lectura. Así que es perfectamente probable que el cristianismo sobreviva a una película dirigida por un ítalo-norteamericano llamado Martin Scorsese, que comienza por declararse católico y que nunca manifestó intención de renunciar a ese credo. El cristianismo sobrevivió a la novela de Kazantzakis (1955) y en cambio Kazantzakis murió en 1957.



LA IGLESIA ETERNA. El otro error de la locutora es más interesante, pero obliga a invertir el planteo. Ahora la pregunta es si Scorsese podrá sobrevivir al cristianismo. Eso tiene relación con un mundo llamado Censura y allí Scorsese cuenta con pocas garantías. La censura tiene largas historias, comienza con Platón (que

cuatro siglos antes de Cristo quería suprimir a los poetas) y se ramifica en países, autoridades, motivos y anécdotas hasta llenar varios libros. En las más recientes reflexiones de Scorsese debe figurar el caso de Miguel Ángel, que hacia 1559 vio cómo el papa Pablo IV ordenó modificar algunos desnudos pintados en la Capilla Sixtina. Debe figurar Molière, que tuvo grandes luchas con la Iglesia de Francia hacia 1660-1670, por las prohibiciones que afectaron a varias obras y especialmente a ***Tartufo*** y ***Don Juan.*** Debe figurar Baudelaire, que en 1857 fue procesado por la publicación de ***Les fleurs du mal***, con el resultado de que seis de sus poemas quedaron prohibidos hasta 1949.

Más dramático será que a Scorsese le surja la loca idea de pensar en el ***Index Librorum Prohibitorum***, una Lista Negra que aquel papa Pablo IV ordenó iniciar también en 1559, con los autores y obras que los católicos deberían evitar. En los cuatro siglos de vigencia hasta que el mismo Vaticano lo suprimió en 1966, el ***Index*** se nutrió con las novelas de Stendhal, Victor Hugo, George Sand, Honoré de Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas (padre e hijo), Gustave Flaubert, Gabriele D'Annunzio y Alberto Moravia. En textos de filosofía, ciencia y ensayos, el ***Index*** llevó la prohibición hasta Hobbes, Descartes, Spinoza, Swedenborg, Hume, Rousseau, Pascal, Kant, Renan, Bergson, Croce y Sartre, entre muchos.

En 1934 el periodista católico Martin Quigley y el padre Jesuita Daniel Lord consiguieron implantar en el cine norteamericano el así llamado Código de Producción, que reglamentaba las anteriores recomendaciones de la Oficina Hays. Con la amenaza de un boycott católico al cine, el Código terminó siendo aceptado por los productores y constituyó de hecho una formidable censura luego extendida a otros países (a España y Argentina en particular). Con la lectura previa de los libretos, más el examen de los productos terminados, el cine de Hollywood quedó condicionado en temas de sexo, moral, religión, delito, hasta un grado que hoy parece inverosímil. Hacia 1968 el Código entró en desuso, al cabo de varias batallas, y eso explica las realidades del cine y la TV de hoy. También explica que se hayan podido filmar temas religiosos controvertidos, como **Jesucristo Superstar** (por Norman Jewison, 1973) y este último Scorsese. Para bien o para mal, en Estados Unidos el cine no tiene censura previa.

Pero la inexistencia de una censura, igual que toda la jurisprudencia a favor de la libertad de expresión, sólo es parte del problema. La censura es una hidra de siete cabezas, y cuando alguien quiere realmente aplicarla, inventará recursos con jueces, diarios, TV, festivales de Venecia y cualesquiera presiones comerciales, sin olvidar las bombas de alquitrán y las salas incendiadas. Ese puede ser el futuro inmediato de Scorsese, de todo su elenco y de la empresa Universal, que se animó a respaldar el difícil proyecto. El pronóstico para las próximas semanas es ya un repertorio de medidas de presión, inventadas y aplicadas por grupos de personas que creen poseer la verdad revelada sobre Jesucristo, que no han visto la película y que han resuelto (con intención claramente fascista) que nadie debe tampoco verla. En Argentina estas agitaciones tienen un aire familiar, comenzando por los grupos católicos que en largas polémicas sobre divorcio y sobre aborto propusieron (y proponen) resolver la conducta ajena. A ese efecto, la inexistencia legal de una censura es un detalle trivial. En 1973 un grupo anónimo incendió el Teatro Argentino porque anunciaba ***Jesucristo Superstar***. Pocos meses después consiguió suspender el estreno de la película respectiva, que terminó por conocerse con catorce

años de atraso. En 1983 quedó abolida la censura cinematográfica, pero después hubo jueces que accedieron a suprimir **El diablo en el cuerpo** (Bellocchio). En 1985 los gobernadores de dos provincias (Catamarca y Corrientes), varios diputados peronistas, el Centro Islámico de la República Argentina y los dueños de 38 salas céntricas se unieron a activos grupos católicos para prohibir **Je vous salue, Marie**, película de Godard que ninguno de ellos había visto y cuyo estreno no estaba siquiera anunciado. Así que en Argentina el caso Scorsese podrá ser seguido con interés pero a distancia, como el Festival de Venecia o las Olimpiadas de Seúl. Nadie en Buenos Aires tiene la menor ilusión de que **La última tentación de Cristo** se estrene. Por el momento, una elemental cautela obliga a no publicar la dirección de la empresa Universal, porque el fanatismo es contagioso.

EL MILAGRO DE LA BLASFEMIA. El 26 de mayo de 1952 la Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos falló contra la censura, estipulando que las acusaciones de "sacrilegio" y "blasfemia" no están previstas por la Constitución y resultan insuficientes para fundamentar la prohibición de una película. El caso había sido debatido durante dos años, desde que el distribuidor Joseph Burstyn presentó la película **Il miracolo**, de Roberto Rossellini (1948), en un programa combinado que incluía otras dos películas de mediometraje (**Une partie de campagne** de Renoir, **Jofroi** de Pagnol), bajo el título colectivo de **The Ways of Love**, o sea Los caminos del amor.

Il miracolo tiene como protagonista a una campesina demente (Anna Magnani) que conoce a un pastor, queda embarazada y después cree honestamente que su situación es la de María y José, con lo cual el niño futuro sería Jesús. Como presunta parodia del episodio bíblico, **Il miracolo** fue inmediatamente atacada por "blasfemia", y aunque se exhibió durante ocho semanas, llegó a estar prohibida después por el estado de New York, hasta que la Suprema Corte revisó ese pronunciamiento. En aquel momento de 1952, pocos advirtieron que el pastor José en cuestión era el propio Federico Fellini, también autor del tema.

En Uruguay se estrenó **Il miracolo** en su versión original, durante 1950, sin la menor controversia. Integraba una película llamada **Amore**, cuya otra mitad era **La voz humana** de Cocteau, también con Anna Magnani y también con dirección de Rossellini. En Argentina se produjo el escándalo de costumbre, con lo que el estreno terminó por demorarse hasta 1957. En Estados Unidos, el fallo de la Suprema Corte tuvo amplias repercusiones sobre la censura posterior. En 1988 Scorsese pudo terminar su **Última tentación de Cristo** gracias a que habían disminuido otras presiones previas. No existía ya el Código de Producción (desde 1968) y las actuales acusaciones de "blasfemia" carecen de validez legal, por pronunciamiento judicial expreso. Los precedentes jurídicos parecen impecables, pero quizás no tranquilicen a la familia Scorsese, que hasta la semana pasada vivía en New York.

Página|12, 21 de agosto de 1988.

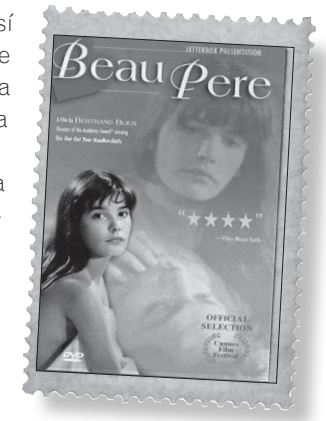
CUANDO EL HOMBRE NO PROPONE Y LA MUJER DISPONE,
BLIER COMIENZA A FILMAR

Una adolescente en mi vida

(*Beau-père*, Francia-1981) dir. Bertrand Blier.

EL TÍTULO LOCAL debe ser completado con el francés (**El padrastro**) para entender cuál es la vida afectada por la adolescente. En España la situación pareció más clara con un tercer título sugestivo (**Tú me hiciste mujer**), que se acerca mejor al predicamento de los dos personajes centrales. El primer drama del protagonista (Patrick Dewaere) es perder en un accidente a su compañera (Nicole García). El segundo es heredar así a una hijastra (Ariel Besse) que tiene su padre propio (Maurice Ronet) pero que prefiere olvidarse de él. En un mundo de hombres lobos y chicas ingenuas, pudo ocurrir que el padrastro intentara seducir a la hijastra. Pero ocurre exactamente al revés. Con una audacia y una firmeza muy singulares, esta chica de 15 años ha resuelto que llegó la hora de su propia iniciación sexual, que al efecto no le sirven los estudiantes tontos que la cortejan y lo indicado es elegir a un hombre que ella realmente desea. Debidamente planteado el caso, se desnuda, se mete en la cama de un padrastro lleno de dudas y le anuncia su tranquila decisión de esperar. Entretanto, pide ser considerada como una "mujer-objeto".

Este curioso planteo invierte la fórmula normal, que como es bien sabido dice que "el hombre propone y la mujer dispone". En el caso, es la chica quien propone y quien dispone, con la lógica impecable de que perder la virginidad es un paso demasiado importante para que quede librado al azar. Y aunque su propuesta pudo derivar a una comedia frívola de coqueteo y final seducción, la actitud del autor y director, Bertrand Blier, es tan seria como la misma actriz Ariel Besse, que siempre parece saber lo que quiere y lo que hace. Acá hay una comedia dramática perfectamente respetable, con un logrado clima de intimidad y sin desbordes a la broma fácil que el asunto permitía. Con ella Blier cuestiona una vez más la moral sexual de la época, como lo hizo en **Preparen los pañuelos** (*Préparez vos mouchoirs*, Francia-1978) o en **Vestido de fiesta** (*Tenue de soirée*, Francia-1986). Toma el incesto e invierte el planteo previsible, con una mirada tan fresca como la que aplicó al adulterio y a la homosexualidad. Una vez hecho el planteo, el gran conflicto de Blier fue dar una solución a una pareja que se ha metido en dificultades. Así que inventa cómodamente a una mujer más (Nathalie Baye), pero a su vez en esa relación aparece otra hija que promete un complicado futuro, como lo subraya una elocuente, prolongada y silenciosa mirada final.



El feminismo ha protestado durante años contra la idea misma de la mujer considerada como "objeto sexual", a pesar de la vasta contribución que al efecto hicieron la cosmética, la moda, los tacos altos, la minifalda, Mae West, Marlene Dietrich, Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, las escuelas de modelos y sus numerosos anexos. Ahora cabe confiar

en que el feminismo apruebe a Blier esta fórmula renovadora de una chica que a los 15 años toma la iniciativa, no inventa disimulos y comienza por suponer que el hombre es un "objeto sexual" y que debe ser debidamente manejado. Por otro lado, muchos espectadores masculinos parecen dispuestos a aceptar esta fórmula de que alguna vez las chicas digan honestamente lo que quieren (si es que lo quieren). Según los entendidos en seducción, la estupenda Ariel Besse resulta atractiva porque prefiere la franqueza, sin las trampas engañosas de la coquetería. En cambio, a las otras hay que "conversarlas". Se pierde mucho tiempo.

Página|12, 26 de agosto 1988.

Sangre, acción y un toque de racismo

Vigilantes de la calle

(***Colors***, EUA-1988) dir. Dennis Hopper.

LA FÓRMULA SE SINTETIZA como "mismo perro con otro collar". Por dentro, el asunto es la vieja y querida relación entre policía veterano y policía debutante (Robert Duvall, Sean Penn) que tripulan el patrullero para combatir la delincuencia callejera. Mantienen entre sí una relación amistosa pero agresiva y a veces conflictiva, como ha ocurrido en los precedentes del género y famosamente en la serie **Calles de San Francisco** (con Karl Malden, Michael Douglas, 1972 en adelante) que llenó muchas horas de televisión.

Por fuera, el mundo es el de Los Ángeles, retratado con una múltiple violencia urbana. Las paredes están abrumadas de ***graffiti*** superpuestos y ya incomprensibles, el lenguaje de todos los personajes es un desfile de imprecaciones, los romances no existen y en cambio la vida sexual reaparece a cada rato como Cuadros de Otra Exposición, con más realismo de imagen y más gemidos en la banda sonora que lo que hubiera tolerado el ya fenecido Código de Producción. La atmósfera parece muy auténtica, con autopistas que surcan la enorme ciudad y focos miserables a los costados. En ese submundo hay tráfico de droga, bandas rivales, tiroteos frenéticos y tanta sangre salpicada que no convendrá ver la película en las primeras filas de platea.

El director Dennis Hopper ha mostrado antes esta vocación por un mundo de marginales, pero nunca había tenido la oportunidad de volcarlo con tanto despliegue de elementos físicos, desde la abundancia de personajes a la movilidad de cámaras y micrófonos, incluyendo un helicóptero que alumbra batallas nocturnas desde las alturas y transmite indicaciones por radio. El director de fotografía es el eminente Haskell Wexler, que siempre supo lo que hacía. Entre los puntos más dinámicos del resultado están los autos que persiguen a otros autos, arremetiendo en calles estrechas contra toda clase de objetos laterales, en una demolición de las zonas urbanas más pobres. También hay varias peleas cuerpo a cuerpo, incluyendo una en que el sujeto atraviesa violentamente un vidrio, aterriza sobre una cocina de restaurante, arruina varios pollos asados y golpea con sus moretones en las hornallas hirvientes. El episodio aporta un punto de máximo calor humano.

Todo ese despliegue, que puede ser disfrutado como cine de pura acción y que está apoyado por diálogos concisos y sarcásticos, tiene un par de inconvenientes. Ante todo, no quedan muy claras las motivaciones de las bandas rivales ni hay buena identificación de los unos, de los otros y de sus mecanismos de venganzas. Como argumento, todo se acerca al cuadro superficial y arbitrario, como suele ocurrir en el cine de acción. Más grave es el cuadro social, porque aquí todos los villanos son negros o latinos, mientras los policías principales quedan debidamente definidos como anglosajones y hasta honestos. En un plan cinematográfico de tanto realismo exterior, el toque racista podrá molestar a las minorías oprimidas.

Página|12, 2 de septiembre 1988.

El descubrimiento de **Amerika** indica que no conviene llegar a 1997

LA MINISERIE o maxiserie **Amerika**, que Canal 11 comenzó a transmitir el miércoles 31, se inicia con una secuencia larga y brutal, en la que helicópteros, tanques y tropas arrasan una humilde aldea norteamericana, convierten a los automóviles en chapas de hojalata y aniquilan a la chica que retrocedió a buscar su violoncelo. En las circunstancias, a nadie se le ocurre gritar "¡Ahí vienen los rusos, ahí vienen los rusos!", en parte por ignorancia de esa sobrevalorada comedia de 1966 y en parte porque los soviéticos utilizan tanques Falcon sin chapa. Pero esa es sin embargo la brutal idea. Después se sabe que a los rusos no les gusta la política agraria de una aldea cercana a Omaha (Nebraska) y resuelven aplicar medidas drásticas, con más veneración por Stalin que por las enseñanzas de Marx-Engels-Lenin. Y aunque ese planteo bélico puede parecer delirante en las circunstancias políticas actuales, debe saberse que **Amerika** (con k de kilo) ocurre en 1997 y que propone una pesadilla futurista, dedicada a la meditación de hoy. El comienzo no deja muy claro como hacen los rusos de la próxima década para convertir a América en Amerika*,* pero el espectador advierte en seguida quiénes son los villanos, porque dialogan entre sí con frases elocuentes: "Hola, Andrei", "Hace mucho que no nos veíamos, Serguei". Todo indica que no conviene llegar a 1997. Es el año del oso.

El debut con helicópteros y tanques termina por constituir la única zona dinámica en la primera entrega de **Amerika**. A partir de allí aparecen los dramas individuales con fondo sociopolítico. En lo principal, figuran:

- líder agrario (Robert Urich) que advierte los problemas de manejar granjas bajo el dirigismo del Estado;

- coronel soviético (Sam Neill) que se ve obligado a tomar medidas antipáticas, como detener a gente de teatro por sus peligrosas posturas ideológicas;

- chica americana (Mariel Hemingway), amante del anterior, que no está muy convencida de su propia conducta y a cierta altura se pronostica a sí misma un futuro de cabeza rapada y apedreo popular, lo cual revela un debido conocimiento de lo que ocurrió con otras chicas similares en Francia ocupada por los nazis (1940-1944);

- líder apuesto (Kris Kristofferson) que sale de la cárcel y que podrá llegar a la heroica victoria de reconvertir a Amerika en América.

La abundante conversación entre todos ellos provoca cierta languidez en la sobremesa familiar. La languidez lleva a preguntarse por qué los Estados Unidos de América se alarmaron (hacia febrero 1987) por una miniserie o maxiserie en la que adivinaron horribles repercusiones sociales. Hubo protestas de funcionarios norteamericanos y de funcionarios soviéticos, objeciones de las Naciones Unidas y retiro de la publicidad prevista por la Chrysler Corporation of America, cuyo gran triunfador Lee Iacocca resolvió que una película controvertida no serviría para vender más automóviles. Pero la respuesta a esa pregunta es que las alarmas se produjeron antes de ver **Amerika**. El ruido comenzó ya en diciembre de 1985, antes de la producción, cuando algunos funcionarios soviéticos opinaron públicamente que una película semejante sólo llegaría a atrasar la gran causa de la amistad entre los pueblos. Después no pasó nada. En la perspectiva de esta exhibición argentina, 18 meses después del ruido norteamericano, puede asegurarse ya que la difusión de **Amerika** no ha modificado la marcha de la historia y que todo sigue como antes, con más Reagan, más Rambo, más ***perestroika***, más proyectos de desarme, más armamento nuclear.

El futurismo sociopolítico es un género atrasado, lo cual resulta un mal destino para todo futurismo. Ya había pronósticos de estados totalitarios en ***Un mundo feliz*** de Huxley (1932) y en ***1984*** de Orwell (1949), en el segundo caso con un título aplastado por la historia inmediata. En 1936, cuando el fascismo amenazaba, el dramaturgo Sinclair Lewis estrenó su pieza ***It Can't Happen Here*** (No puede suceder aquí), que suponía la horrible posibilidad de que el fascismo se apoderara de Estados Unidos. En 1964, los jóvenes Kevin Brownlow y Andrew Mollo dirigieron en Inglaterra su película **La invasión a Inglaterra** (*It Happened Here*), que retomaba el título de Lewis y suponía que los nazis habían triunfado en su invasión de Gran Bretaña (hacia 1944), lo cual generaba otro régimen social y un movimiento de resistencia. Los precedentes de **Amerika** obligan a pensar que el autor y director Donald Wrye no cometió ninguna genialidad especial. Sólo acomodó en marco moderno algunas viejas ideas, incluyendo las del más convencional cine norteamericano antinazi y antijaponés que se producía durante la Segunda Guerra Mundial. Ahora no cabe confiar ya en que el mundo sea arreglado por Gary Cooper o John Wayne, pero Kris Kristofferson tiene seis episodios por delante, en una miniserie o maxiserie cuya duración norteamericana global era de catorce horas.

En esta primera entrega muy conversada, la mejor idea visual es que los futuros Estados Unidos soviéticos de 1997 utilicen banderas donde se juntan retratos de Lenin y de Lincoln. La peor idea sonora es ajena a Wrye y corresponde al doblaje. En diálogos donde Andrei y Serguei discuten si les corresponde hablar en inglés o en ruso, se les oye decir que su duda es hablar en castellano o en inglés. Son así unos rusos muy especiales, pero ya Kristofferson viene por detrás de aquella colina. Eso les va a enseñar.

Página|12, 7 de septiembre 1988.

Cazadores del MacGuffin perdido

Búsqueda frenética

(***Frantic***, EUA / Francia-1988) dir. Roman Polanski.

LA PRIMERA MEDIA HORA está muy bien. El matrimonio norteamericano llega a París, se aloja en hotel lujoso y se dispone a cubrir necesidades de higiene y descanso que está postergando desde que tomó el avión en San Francisco. Entonces, repentinamente, la mujer desaparece. Durante un buen rato, el marido (Harrison Ford), que no sabe francés, se aflige en trabajosas entrevistas con el personal del hotel, con comerciantes cercanos, con la policía, con funcionarios de su embajada. En ese planteo el autor y director Roman Polanski demuestra haber leído su Kafka y haber visto su Hitchcock, porque lo que el protagonista enfrenta es un mundo de testigos indiferentes, mentalidades burocráticas y observaciones suspicaces, por el estilo de que quizás la mujer tenía un amante francés y el marido lo ignoraba. Aun más grave es que le recuerden la obligación legal de esperar un mes antes de formalizar la denuncia sobre "persona desaparecida". El marido se sumerge en una crisis que no ofrece ninguna motivación, que no deja adivinar salidas y que sólo brinda la remota pista de que dos maletas idénticas han sido confundidas por error en el aeropuerto. El espectador se sumerge junto al personaje.

Después gana Hitchcock por varios cuerpos. Aquel mundo absurdo y kafkiano, apuntado a la minucia pero carente de sentido, se transforma en una peripecia

de corte policial, tras la aparición de la chica hermosa y distraída (Emmanuelle Seigner) que confundió las maletas en el aeropuerto y provocó involuntariamente una complicada intriga. Esas derivaciones mantienen cierto humor, pero comprometen en menor grado las ansiedades del espectador. Como en los precedentes del género, hay peligrosos resbalones en azoteas inclinadas. Y como lo había dispuesto Hitchcock en buena parte de su obra propia, hay también un objeto a localizar y por el cual se pelean varios bandos. En su famosa y prolongada entrevista con Truffaut (1966), Hitchcock dedica varias frases a explicar que todo cine de intriga necesita de un pretexto de búsqueda y conflicto. Él lo llamaba un "MacGuffin", nombre simbólico que puede designar muchas cosas distintas en diferentes narraciones. Con buen sentido, Polanski inventa también un MacGuffin para esta **Búsqueda frenética** y se permite la humorada de no explicarlo al final. Pretextos son pretextos.

El estiramiento de la trama y la caída final en corridas y tiroteos, con más espectáculo que ingenio, terminan por debilitar un relato cinematográfico que pudo ser más firme. A favor de Polanski cabe anotar sin embargo dos virtudes. Una es su claro dominio de las necesidades narrativas, desde los diálogos concisos hasta la eficiencia de fotografía y montaje. Otra es la sabia concentración del relato en lo que el protagonista oye, ve, sabe o ignora. Ese enfoque riguroso, practicado por lo mejor del género policíaco (con un modelo en el Bogart de **El halcón maltés**) traslada los datos y las dudas desde la pantalla a la platea. Y es así como el inquieto espectador comparte las vivencias de Harrison Ford, que empiezan por algo similar a ***El proceso*** de Kafka (1914) y terminan por parecerse a las otras vivencias de Ford en **Los cazadores del arca perdida** de Spielberg (1981).

Página|12, 16 de septiembre 1988.

El humor al diván

Abel

(Holanda-1986) dir. Alex van Warmerdam.

LOS CIENTOS O MILES de psicoanalistas que hay en Buenos Aires deberán correr velozmente a ver **Abel**, porque en caso contrario se quedarán sin un tema mayor de conversación en sus reuniones profesionales y harán papelones en toda "terapia de grupo". Les incumbe saber, ante todo, que el joven Abel, holandés, soltero, hijo único, 31 años, vive enclaustrado con sus padres en hogar pudiente. No ha tenido vida sexual, no le han permitido poseer un televisor y se empeña en mirar el mundo cercano a través de binoculares, que utiliza ofensivamente para examinar a su padre a través de la mesa del desayuno. En cierto sentido, Abel es un demente, que está empeñado en cazar moscas en el aire con una larga tijera como único instrumento.

Pero en otros sentidos es un hombre despierto, que sostiene inteligentes discusiones sobre temas estúpidos, con una habilidad dialéctica que lo podría convertir en diputado. La curiosa vida de Abel muestra como rivales mayores a una madre sobreprotectora y seguramente castradora, a un padre violento y lujurioso, después a dos mujeres jóvenes que podrían aportar amor y sexo, pero que de hecho agravan las dificultades de ese enfermizo hogar burgués.

La publicidad local de **Abel** ha citado una frase del popular y extravertido Dr. Arnaldo Rascovsky, quien habría sostenido que nunca vio en cine una mejor dramatización del "complejo de Edipo". Esta vez hay que tomarse en serio a Rascovsky, pero agregando que junto al famoso Edipo (y a la madre de Edipo) desfila también aquí todo un repertorio de miedos, traumas, agresividad, transferencia de culpa, un largo capítulo de "voyeurismo", un ensayo teatral que se acerca al psicodrama, un psiquiatra ocasional (ante quien Abel finge ser un poco más idiota) y desde luego varios datos sobre la represión de la libido y sus curiosas consecuencias. Con este festín para psicoanalistas, la publicidad de **Abel** correrá sola, sin mucho gasto, de boca en boca y de diván en diván.

Pero además la película es muy divertida, dato que aliviará a espectadores alejados de divanes, si aún los hubiere. Los escasos personajes y escenarios, los diálogos peleados entre cuatro paredes y la misma estructura narrativa en tres etapas (planteo, desarrollo, culminación) denuncian una formación teatral en su autor y director Alex van Warmerdam, que con **Abel** debuta en el cine. Y sin embargo, el hombre se las ingenia para convertir la patología en humor, en parte con puntas de sátira sobre el ambiente que retrata (un poco a la manera del **Discreto encanto de la burguesía** de Buñuel) pero sobre todo con el molde de Eugene Ionesco (el de ***Rinoceronte***, por ejemplo) para proseguir el absurdo con apariencias de lógica. En la primera escena ya inventa una batalla doméstica sobre la procedencia de hacer un desayuno con langostinos o con salmón; en otras lleva esa batalla al destrozo de muebles y puertas, dando acción a lo que pudo ser una pasiva charla. La virtud esencial del director ha sido superar sus diálogos con ideas visuales, desde las miradas reveladoras con que se examinan sus personajes hasta el momento decisivo en que el padre se trepa literalmente por las paredes, a la búsqueda de una amante que lo rechaza. La mejor parte de **Abel** es su humor cinematográfico, dato necesario para llegar a pacientes de toda terapia de grupo. La solemnidad habría sido un horror.

Probablemente, Alex van Warmerdam sabe que todos sus elementos visuales (los binoculares, una peluca, un disfraz, un televisor, una biblioteca derrumbada) terminarán por convertirse en charla de psicoanalistas, de psicoanalizados y, temiblemente, de semióticos. Pero el hombre los maneja con soltura, con amenidad y sin discurso, llegando así mucho más lejos que toda posible ponencia de Rascovsky & Afines en todo posible programa de televisión. Un valioso dato adicional es que el director y autor van Warmerdam resulta ser también el

intérprete del joven Abel, concretando una vez más el raro milagro de alguien que sabe funcionar detrás y delante de la cámara, al mismo tiempo, y sin perder por ello el buen humor.

Página|12, 23 de septiembre 1988.

De infamias y censuras

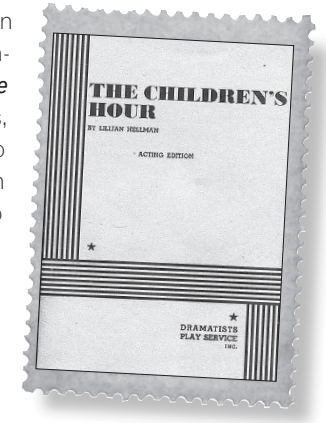
EL RECIENTE FALLECIMIENTO de la actriz cinematográfica Bonita Granville (el martes 11, de un cáncer, a los 65 años) obliga a recordar que su debut y su papel más importante fue en 1936 el de una niña mentirosa, en una película que concentró su pequeño escándalo. La película tuvo muchos nombres, por interesantes motivos de censura, pero en la Argentina se la conoció como **Infamia** y en Estados Unidos como **These Three**. Los antecedentes y las continuaciones componen una hermosa historia.

En Edimburgo, hacia 1810, una niña medio escocesa y medio india había divulgado el dato de que dos maestras de su escuela mantenían entre sí una relación lesbiana. El caso llevó a que muchos padres retiraran a sus hijos del colegio, arruinando a ambas mujeres. Estas pelearon contra ese perjuicio, comenzando por aducir que la niña era mentirosa y que la tal relación lesbiana era una falsa imputación. El proceso consiguiente terminó con la derrota de las maestras y del colegio. Hacia 1930 el escritor William Roughead incluyó el caso judicial entre otros episodios curiosos de la justicia en Escocia, recopilados en su libro *Bad Companions* (Malas compañías). Poco después, la escritora norteamericana Lillian Hellman vio allí un interesante argumento para una pieza teatral que sería su debut. Tal como lo aconsejaba su compañero Dashiell Hammett, un novelista o un dramaturgo deben comenzar siempre por un argumento que tenga un fuerte asidero en la realidad.

Así nació *The Children's Hour* (La hora de los niños), donde Hellman trasladó la acción a un colegio de Nueva Inglaterra, pero donde se mantenía la esencia del asunto: una íntima amistad entre las maestras Karen y Martha, la difamación iniciada por la alumna Mary Tilford, la campaña con que la abuela de ésta arruina al colegio. En rigor, no había tal lesbianismo en escena. Según lo explicara la autora, de la situación y diálogo no se infiere que haya habido siquiera actos lesbianos en la conducta de Karen y Martha sino quizás una frenada inclinación a cometerlos. Más que por el sexo y su perversión, la obra importaba por subrayar el poder que llega a adquirir una mentira.

Eso no impidió que la obra llegara a estar prohibida en Chicago y también en Boston, donde el alcalde Frederick Mansfield la pronunció como "indecente y repugnante". En New York, pese a la resistencia inicial de algunas actrices (como Alice Brady) a comprometerse en una obra polémica, *The Children's Hour* fue estrenada en noviembre de 1934, tuvo abrumadores elogios de la crítica, fue candidata al Premio Pulitzer y se mantuvo en cartel durante 691 funciones. El éxito sorprendió a la propia Hellman, una debutante que entonces tenía 26 años.

Fue así como el productor Samuel Goldwyn compró los derechos cinematográficos de *The Children's Hour*, entre otros motivos porque Hellman era entonces una libretista de su empresa. Pero el Código de Producción no solamente impedía la menor mención del amor lesbiano, así fuera imaginario, sino que también prohibió a Goldwyn el uso del mismo título *The Children's Hour*. En opinión de uno de sus biógrafos, Goldwyn había comprado "un caballo muerto". Pero el caso se solucionó. La misma Hellman escribió un argumento idéntico, donde la mentira de la niña no aludía ya a la relación Karen-Martha sino a un triángulo amoroso de ellas y un médico local. Lo importante era la difamación y no el amor perverso. Por eso la película se llamó astutamente **These Three** ("Estos tres" fue después el título en España). El triángulo era Merle Oberon-Miriam Hopkins-Joel McCrea y la niña mentirosa era Bonita Granville. Con **These Three** se inició la vinculación del director William Wyler con el productor Samuel Goldwyn y con el fotógrafo Gregg Toland, una relación que progresaría después. Para la película se eliminó el final dramático de la obra, donde Martha se suicidaba.



En diciembre 1952, cuando era víctima de McCarthy y de los suyos, Lillian Hellman dirigió en persona un reestreno teatral de *The Children's Hour*, ahora con Patricia Neal y Kim Hunter, ratificando que su drama no hablaba de lesbianismo sino de difamación. El punto era importante en el clima político de la época. En 1961, William Wyler volvió a filmar *The Children's Hour*, esta vez con Audrey Hepburn y Shirley MacLaine, bajo el título alternativo **The Loudest Whisper** (El susurro más fuerte), que para la Argentina se transformo en **La mentira infame**. Era obvio que Wyler procuraba desquitarse del recorte sufrido 25 años antes. Esa segunda película era más fiel a la obra de Hellman, aunque la autora no estuvo conforme con el resultado. Otra vez la obra tropezó con el Código de Producción, pero la presión de Artistas Unidos la sacó adelante y llevó a una reforma del Código mismo, que en adelante admitió la "aberración sexual" si era decorosamente presentada.

Cuando informó la muerte de Bonita Granville (según *Clarín,* jueves 13) el texto de la agencia EFE confunde esos antecedentes. Parece creer que **These Three** y **The Children's Hour** eran dos distintas películas y que trataban de "relaciones heterosexuales" (sic). Tampoco parece saber que Bonita Granville terminó por ser una importante mujer de negocios y la presidenta del respetable American Film Institute, donde tanto conocen estas sórdidas historias.

Página|12, 19 de octubre 1988.

Crónica de una pequeña guerra

El secreto de Milagro

(*The Milagro Beanfield War*, EUA-1988) dir. Robert Redford.

EL TONO DE COMEDIA es la clave de la simpatía para esta historia de una guerra que el título castellano oculta pero que el título original hace muy explícita. La guerra es pequeña, ocurre en una humilde aldea de Nuevo México y enfrenta a los capitalistas con el campesinado, aportando un insólito sentido social y un ejemplo peculiar de lucha de clases. Por un lado están los magnates norteamericanos que han comprado muchos terrenos y que confían en conseguir también los otros, mediante el astuto recurso de privar de agua a sus pequeños propietarios. Su objetivo es una vasta urbanización, con campo de golf, supermercados y coquetos bungalows, en el mejor estilo millonario norteamericano. Enfrente están los campesinos afectados y en particular uno más rebelde (Chick Vennera), que planta frijoles en su propia tierra pero los riega con agua ajena. El episodio crece hasta una resistencia popular, entre nobles adhesiones espontáneas, policías villanos y trampas recíprocas de ambos bandos.

Con un tema igual pero más amplio, John Steinbeck escribió ***Viñas de ira***, que también fue una película (John Ford, 1940) y un insólito testimonio anticapitalista filmado en un Hollywood capitalista. "No creo que el mundo necesite otro campo de golf", dice la americana rica (Melanie Griffith) en medio de la crisis. Hasta los villanos saben aquí que sus intereses pueden ser tan legítimos como impopulares, con lo que su derrota final será vista con sonrisas por muchos públicos y con muecas escépticas por los más importantes socios de los mejores country-clubs del mundo. Para contar esos amargos tragos de la sociedad moderna, donde la propiedad privada es intocable, el productor y director Robert Redford adoptó un enfoque festivo, casi cómico, que sondea por igual en los costados farsescos de ambos rivales. Esa punta satírica era fácil de hacer con los capitalistas, que pertenecen a una casta tan privilegiada como miope y que son obedecidos aquí por una policía empeñada en defender la legalidad y la propiedad.

Pero en cambio la comedia se hacía más difícil en el otro bando campesino, y ése fue el singular logro del director y de su libretista David S. Ward (que escribió **El golpe**, 1973). Con una observación perspicaz de hábitos populares y con una dimensión mágica reconocidamente inspirada en las novelas de García Márquez, la película aporta un aire humorístico y poético a lo que pudo ser sólo un drama costumbrista. Ante todo hay una vaca llevada por la fuerza a territorio ajeno, para configurar un delito, y hay una chancha que se introduce donde no debe y que come lo que no debería comer. Después hay un sociólogo visitante (Daniel Stern) que tropieza con la sabiduría popular y escucha decir que "si ya no sabemos eso, lo probable es que no estemos interesados en saberlo". Más allá están las increíbles torpezas de la buena gente, desde el abogado que se resiste a aceptar una causa noble hasta el anciano que se empeña en utilizar un tractor o un revólver Colt 45, sin saber cómo se manejan uno y otro.

Por encima de la comicidad está la magia. Aparece enunciada desde la primera imagen con una silueta que baila una danza extraterrena, prosigue con la fantasía de algunas sombras en la pared o con un revoloteo de diarios, o con un anciano sabio y pícaro (Robert Carricart) que dice agudezas y que sólo es visible para uno de los personajes. Entre la comedia y la magia se intercala el mensaje social, a menudo por boca de una líder local (Sonia Braga), que seguramente no leyó a Marx ni sabe dónde queda la URSS, pero que en cambio está muy segura de que los ricos están despojando a los pobres.

El cronista de ***Time*** apuntó con justeza que éste es un "western humanista", lleno de buenas intenciones, grato y divertido en su discurso, con una connotación de fábula especial y de "milagro", como lo anuncia ya su título. Quizás logre que algunos dirigentes de algunos country-clubs piensen dos veces, antes de despojar de sus tierras a algunos campesinos, para diseñar canchas de golf que no crean necesarias. Pero hasta esa moderada utilidad social pasa a ser dudosa, porque es obvio que estos campesinos resistirían la expropiación en cualquier caso, así fuera para agregar ferrocarriles, carreteras y progreso a la zona. En esta fábula hábilmente producida y dirigida por Robert Redford, serán pocos los espectadores que valoren finalmente el sentido crítico del tema, que no sólo está apoyado en una realidad inmobiliaria sino también en una comunidad latina, de las muchas que pueblan ya el Sur de Estados Unidos y que están convirtiendo al castellano en un idioma necesario, como lo apuntan reiteradamente los diálogos. Pero aunque no lleguen los Oscars (como los cuatro que Redford obtuvo en 1980 con **Ordinary People** o **Gente como uno**), urge señalar que en su segunda película propia el director obtuvo una comedia sustanciosa, grata y divertida, dato absolutamente excepcional en el deprimido y deprimente cine de 1988.

Página|12, 4 de noviembre 1988.

Sin inocencia

Buenos días, Vietnam

(*Good Morning, Vietnam*, EUA-1987) dir. Barry Levinson.

UNA COMEDIA SOBRE Vietnam parece un contrasentido, habida cuenta de su drama y de su derrota, pero los productores saben lo que hacen, porque el relato progresa desde la broma inicial hasta la constancia de que Vietnam fue un error de políticos y militares. En ese sentido, la comedia ya deja de ser una frivolidad y se convierte en poderoso instrumento crítico. Su precedente clásico fue **M*A*S*H**, primero en una película que dirigió Robert Altman (1969) y después en una prolongada serie de televisión (1972-1983). Allá el tema era la ya superada guerra de Corea, que había durado tres años (1950-1953) y que sirvió de apoyo a una serie

cómica durante once. Con una magnifica libertad anglosajona para reírse de las autoridades constituidas, el humor de **M*A*S*H**, igual que el de su contemporánea **Trampa 22** (*Catch-22*, Mike Nichols-1970) levantaba vuelo desde el chiste de cuartel hasta la más franca burla contra la mentalidad estrecha de militares y políticos. Un similar argentino sería impensable, desde luego.

Las bromas de **Buenos días, Vietnam** siguen también ese camino. Hay mucha alusión sexual, mucha letrina y un lenguaje de abierta procacidad, pero también hay certeras flechas contra quienes empujaron y dirigieron la aventura bélica. El protagonista Adrian (Robin Williams) es un locutor especialmente llegado al frente para hacerse cargo de la radio, en dos programas de cada día, porque esa radio es instrumento indispensable para la información y recreo de las tropas. Lo que hace Adrian termina por constituir una pequeña revolución. Cambia la música aburrida por otra más vivaz, dispara imitaciones y chistes a enorme velocidad, transmite informaciones que los censores locales no querrían ver difundidas, y así termina siendo adorado por las tropas y odiado por casi toda la jerarquía superior de oficiales. Buena parte de ese humor depende de la creación personal lograda por el actor Robin Williams, que luce una garganta prodigiosa y que sin duda agregó mucha improvisación a la letra de los libretistas. Para captar una mitad de su material será útil saber inglés y conocer ciertos datos de la vida norteamericana, pero fue muy razonable que Williams terminara por ser uno de los candidatos a mejor actor en el certamen anual de la Academia (1987).

El libreto de Mitch Markowitz y la dirección de Barry Levinson no se quedan atrás, sin embargo. Resuelven sutilmente que los dos censores de la estación de radio sean dos hermanos mellizos, idénticos y silenciosos; ponen en labios de un coronel la observación de que la idea de una Inteligencia Militar es un contrasentido entre palabras; marcan reiteradamente el absurdo de que se niegue a la radio una información pesimista, como si se pudiera esconder la bomba que ha explotado en un restaurante y que ha matado a oficiales y soldados entre muchos parroquianos (durante la Segunda Guerra Mundial, la BBC de Londres tuvo el singular prestigio de decir siempre la verdad, por dura que fuera). En todos esos materiales desafiantes del gobierno, de los políticos y de los militares, quien sale peor parado es el entonces ex vicepresidente Nixon, que ha anunciado una visita al frente y que funciona como blanco de las más crueles bromas. Ese es también un dato localista, más comprensible en Estados Unidos, donde el nombre Nixon ha llegado a ser sinónimo de tramposo.

La comedia luce otras virtudes. Su acción se inicia en 1965, cuando los norteamericanos en Vietnam son todavía un reducido cuerpo expedicionario de "asesores militares", pero el dato sirve para marcar después la creciente escalada de otros envíos parecidos. A medida que crece el compromiso militar, crece también el público de Adrian en la radio y crecen los motivos para criticar una intervención en Asia que habría sido mejor evitar. Para el relato cinematográfico, esa ascendente crisis deriva a un progreso narrativo, porque de la comedia se pasa paulatinamente a la constancia de que el Viet Cong tenía excelentes razones patrióticas para resistir. Y aunque Adrian cae en desgracia por su mayor compromiso ante la situación (amores imposibles, amistades sospechosas), ese predicamento personal es el vehículo de un difícil mensaje. Dice que el terrorismo del Viet Cong fue injusto y mató inocentes, pero que Estados Unidos lo provocó y que la defensa vietnamita tenía pocas opciones. Toda una escuela escapista de Hollywood ha hecho famoso el proverbio de que "cuando quiero decir mensajes recurro a la Western Union", pero esta vez el director Barry Levinson y su equipo han sabido decir cosas muy duras con gracia y con vivacidad cinematográfica.

Página|12, 4 de noviembre 1988.

Otro delito inteligente

Falso testigo

(*The Bedroom Window*, EUA-1987) dir. Curtis Hanson.

EL ÚNICO TESTIGO auténtico del presunto crimen es la joven señora que en una noche fatal se acerca desnuda a la ventana y ve en la calle algo que no pensaba ver. Sin embargo, esa señora (Isabelle Huppert) está cometiendo adulterio en esa precisa circunstancia, con lo cual se delataría ante su marido si se presentara a la policía. Es así como su amante, siendo un joven soltero y animoso (Steve Guttenberg), se ofrece como testigo de lo que en realidad no vio. Las consecuencias de ese noble impulso lo envuelven en contradicciones y conflictos, por obra de la policía, la justicia, el asesino en cuestión, la víctima del comienzo y la misma amante que se asomó desnuda a la ventana.

Hace ya unos 33 siglos que Moisés disparó desde el Monte Sinaí (Egipto) algunos mandamientos muy precisos. En rápida sucesión dijo: "No matarás. No cometerás adulterio. No darás testimonio falso contra tu prójimo. No desearás la mujer de tu prójimo" (Éxodo 20, Deuteronomio 5). Era más fácil decirlo que cumplirlo. La desobediencia a esos mandatos fue una conducta humana reiterada en todas las épocas, con provecho para abogados desde que se inventaron y con provecho para Hollywood desde 1914. Del otro lado, cabe suponer que la obediencia total a las órdenes de Moisés habría provocado una existencia humana muy aburrida y habría cancelado casi enteramente el teatro y la novela, empezando por clásicos necesarios, como ***Hamlet*** y como ***Madame Bovary***. Más entretenido, y también más cercano a Hitchcock que a Moisés, este **Falso testigo** se despreocupa de problemas éticos y procura urdir

una intriga llena de laberintos, sorpresas y trampas, agregando dos muertos y un poco más de sexo a la ventana indiscreta del comienzo.

El director y libretista Curtis Hanson demuestra haber visto sus clásicos del género, como lo señala en el mismo planteo y después en otra secuencia que escenifica en una sala teatral. Esta no es por otra parte la primera vez que se acerca a los moldes de la intriga, porque ya lo había hecho en **El socio del silencio** (*The Silent Partner*, 1978), otro libreto que partía de un delito muy inteligente. Aquí pone agudeza en algunos diálogos, ahorra explicaciones verbales y despliega una singular eficacia de cámara, con brillo especial para una audiencia del juzgado, donde los cruces de miradas dan sentidos adicionales a las palabras que se escuchan. Su resultado final no aspira a mucha hondura dramática, porque los conflictos humanos quedan en la superficie, con lo cual no preocuparán a Moisés ni a sus seguidores, si los hubiere. Pero en cambio la película es muy visible y entretenida, dato infrecuente en el cine norteamericano actual. Fue rodada en Baltimore, abunda en exteriores e incluye dos buenas piezas interpretativas por Elizabeth McGovern como víctima del primer atentado y por Wallace Shawn como abogado defensor del presunto asesino.

Página/12, 9 de diciembre 1988.

Se me lengua la traba
Lo que mata es la confusión

EL PERIODISMO PUEDE AYUDAR a que las cosas se entiendan, o todo lo contrario. Desde la dinamita a la Obediencia Debida no faltan ejemplos internacionales o criollos sobre el laberinto en que se transforma muchas veces el camino a la verdad.

El 13 de abril de 1891 el químico e industrial sueco Alfred Nobel leyó en un diario francés su propia nota necrológica. Quien había fallecido era un hermano suyo, pero el diario se equivocó de persona. Así Nobel se enteró de que muchos de sus contemporáneos le consideraban un "traficante de la muerte", tras haber inventado, 25 años antes, una combinación de nitroglicerina y otros productos que él patentó con el nombre de "dinamita". Uno de sus biógrafos cree que ése fue el instante en que Nobel decidió cambiar su testamento, destinando aproximadamente nueve millones de dólares, más sus intereses, a recompensar diversas formas de progreso humano. Tras el fallecimiento del magnate en 1896, los premios Nobel fueron otorgados anualmente a muchas personalidades que se destacaron en física, química, fisiología (o medicina) y literatura. Desde su mismo comienzo en 1901, las recompensas incluyen también un Premio a la Paz, como si Nobel hubiera querido despejar el malentendido que le molestó en vida. Era un pacifista vocacional.

La confusión sobre Nobel persiste hasta hoy, sin embargo, y ya es habitual que algún periodista comente en cada año la paradoja de un Premio a la Paz financiado por un magnate de la guerra. Ese es un curioso error, originado en la pobre lectura del tema. La dinamita ha tenido en verdad pocos usos bélicos y en

cambio sirvió durante un siglo para deshacer montañas, habilitar carreteras y vías ferroviarias, domesticar zonas antes salvajes y ampliar los territorios civilizados. Como implemento bélico, la pólvora ha sido y es mucho más importante que la dinamita. Pero será difícil hacer caer en desgracia al inventor de la pólvora, porque se trata de un remoto hombre chino del siglo X, cuyo nombre se ignora.

Aun con sus errores y limitaciones, el caso Nobel fue un ejemplo de periodismo útil, no ya como testimonio y difusión sino como incidente en el que la prensa ayudó a cambiar el rumbo de la historia. Han existido otros casos. En junio 1971 el ***New York Times*** inició la publicación de los famosos Papeles del Pentágono, ventilando la sórdida escalada con que Estados Unidos se metió en la guerra de Vietnam. Ese fue un reconocido incentivo para acelerar los trámites de la paz. En 1972 el ***Washington Post*** inició una serie de artículos de investigación sobre el caso Watergate, y eso terminó por decidir la caída del gobierno de Nixon. En fechas más recientes, la prensa internacional ayudó a conseguir algunos avances contra Pinochet en Chile y contra el ***apartheid*** en Sud África. En 1985 y en la Argentina, el juicio público a Videla, Massera & Cía. fue registrado cada día por la prensa, al tiempo que la Editorial Perfil publicaba un minucioso ***Diario del Juicio***, que fue la idea más positiva de todo su historial periodístico. Revisados tres años después, esos textos producen cierta dosis de frustración, que circula bajo el nombre de Obediencia Debida. Y sin embargo, aquella repercusión periodística sirvió después para que alguna gente se negara a atenderse con el médico Bergés, por saberlo implicado en abundantes torturas, y sirvió también para que la población de Bragado se movilizara contra el cura Christian von Wernich, que por motivos similares fue declarado "persona no grata". En esos ejemplos locales, o en los amigos que pueda haber perdido el astuto capitán Alfredo Astiz, el periodismo sirvió para aplicar sanciones morales y populares a ciertas personas que el Gobierno y la Justicia no pudieron, no supieron o no quisieron castigar. Una lista completa de los beneficiados por la Obediencia Debida tendría también una similar utilidad pública, pero esa vasta nómina pertenece ya a las computadoras en general y a Horacio Verbitsky en particular.

Algunos periodistas saben sin embargo los límites de su actividad, porque fuera de los casos delictivos o escandalosos, mucha gente no lee, o en todo caso no lee lo suficiente, conformándose con las simplificaciones, deformaciones y omisiones de la televisión. Al comentar un libro titulado ***Cultural Literacy*** (en ***The New Yorker***, 1.6.87) el ensayista George Steiner trazaba un cuadro terrible de los adolescentes norteamericanos, según precisas encuestas en colegios y universidades. Una mitad de ellos ignoraba quiénes pudieron haber sido Churchill o Stalin y no sabía las fechas de la única Guerra Civil del país. Pero el record fue el estudiante que cuestionó la denominación de "lengua muerta" para el latín, desde el momento en que existía "un país llamado Latin America".

Los paralelos a esa situación se reproducen en la Argentina, como lo prueban cada semana los concursos de preguntas y respuestas en la TV, no sólo con papelones adolescentes sino con papelones de matrimonios adultos. Como lo señala Steiner, la falta de lectura pasa a ser un fenómeno grave cuando condiciona los pasos comunes de la vida diaria, como los prospectos de medicamentos, los formularios administrativos y bancarios de todo tipo, las instrucciones para manejar cualquier aparato que tenga más de tres botones. Esa generalizada pereza lleva a leer solamente los titulares de los diarios y deja en el misterio el éxito ocasional de libros gordos como ***El***

nombre de la rosa (Umberto Eco) o ***Cazador de espías*** (Peter Wright), que pese a sus temas remotos llegaron a las listas locales de ***best-sellers***. Quizás la fórmula obligada será la de dar a toda información una cuota de emoción o de suspenso, como la que poseen la novela policial, los episodios de espionaje o el crimen de la piscina en un colegio religioso. Los sociólogos no han determinado aún si esa frecuente pereza cultural es la causa o la consecuencia de los avances en radio y televisión. Antes de ambas, DeWitt Wallace y su mujer Lila habían iniciado el ***Reader's Digest*** en 1921. La "prensa amarilla" con sus grandes titulares nació hacia 1890.

La fe popular en la televisión fue demostrada hace poco en Canal 13 por el dúo humorístico Dorio-Caparrós, en un programa que creyeron cultural y que titularon ***El Monitor Argentino***. Inventaron un escritor llamado José Máximo Balbastro (1896-1974), que simplemente nunca existió. Pero como lo contó después el periodista Carlos Ulanovsky (en ***Clarín***, noviembre 25), varios espectadores llegaron después a las librerías, preguntando por libros de un tal Balbastro, sin adivinar que habían sido víctimas de una elaborada impostura. Allí Ulanovsky recuerda otra broma similar, cuando Orson Welles y su equipo hicieron creer a New York que se estaba produciendo la invasión de los marcianos (octubre 1933), durante una célebre transmisión por radio, cuyo cumpleaños acaba de ser recordado. La distancia de Marte a Balbastro es casi igual a la que hay entre Orson Welles y el dúo Dorio-Caparrós, con lo cual la Argentina se libró del tumulto en las calles, pero el fenómeno de la credulidad es el mismo. Hay gente que no aprende nunca.

Página/12, 18 de diciembre 1988.

Para privatizar la vida privada

Sólo para amantes

(***Zabytaya melodiya dlya fleyty***, URSS-1988) dir. Eldar Ryazanov

LA ESCENA SE ABRE con una chapa callejera: "Dirección General del Tiempo Libre". Al fondo de los primeros minutos se destaca una canción, con letra del moderno poeta soviético Evgueni Yevtushenko. Dice, en sustancia, que para la burocracia es mucho más fácil prohibir cosas que autorizarlas. Se corren menos riesgos. Poco después, los solemnes burócratas hacen sesiones para organizar el tiempo libre de la gente. Lo mejor que se les ocurre es pasear por el país un coro femenino, que repite la misma canción romántica, declamando ***De noche piensa sólo en mí*** ante fornidos marineros del Mar Negro o ante campesinos y vacas.

Esas y otras burlas del director Ryazanov y de su libretista Braguinski van encaminadas a que su público pueda por lo menos sonreír ante las estructuras de un país donde la vida privada está en frecuente lucha contra la estatización. Con cierto moderado alegato al respecto, la comedia cuenta cómo el alto funcionario del Tiempo Libre se enamora de una enfermera, engaña a su mujer y queda después

desconcertado e indeciso ante sus propios sentimientos. El punto importante es que las estructuras administrativas le caen encima. Si convive con la enfermera, en flagrante adulterio, perderá el ascenso o quizás el puesto de subdirector. Si permanece junto a su mujer, parecerá un prestigioso funcionario pero quizás no será feliz. Con sus indecisiones, que son sólo para adultos, se armó esta comedia.

El director Eldar Ryazanov luce una fama de autor satírico, que a lo largo de 30 años y 25 películas tuvo reiterados rozamientos con las autoridades del cine soviético. Alguna vez debió hacer un discurso y se quejó de los diálogos que le retocaron (en **Beregis avtomobilya**, 1966) y de que su elogiada comedia **Garage** (1980) haya tenido escasa difusión tras su estreno en Moscú. Allí el dirigismo estatal permite esa trampa administrativa, que consiste en retener una película en depósitos, aplicando una censura práctica pero disimulada, porque la palabra "censura" no aparece. Todo indica que los recientes programas internos de Gorbachov, bajo los lemas de la ***glasnost*** y de la ***perestroika***, tienen su fundamento y abarcan al cine.

Al costado de su triángulo de amores, la película aporta así una cuota de humor y de burla contra el estatismo, porque mucho espectador verá esa Dirección General del Tiempo Libre como una metáfora del mismo cine soviético. En el caso, director y autor podrían invocar el gran precedente nacional de ***El inspector*** de Gogol (1836), que ya dijo lo suyo sobre la administración pública bajo el zarismo, aunque con tal motivo Gogol debió irse a Italia durante seis años.

La película no aspira a tanto. Pierde más tiempo del debido en las idas y vueltas del triangulo central, como lo han hecho tantas historietas románticas del cine. Pero tiene diálogos rápidos, más sexo del que antes se usaba, excelentes intérpretes y sus debidos toques de humor. También inventa algo, con la repetición de dos escenas de difíciles aclaraciones entre el protagonista y sus irritadas mujeres. Son momentos críticos para su vida y el hombre los afronta con la previsión de lo que pueda ocurrir, en sus dos variantes de comprensión y de violencia. Las dos variantes aparecen filmadas y compaginadas sucesivamente, como para que la Dirección General del Tiempo Libre elija entre ellas.

Página/12, 6 de enero 1989.

La terquedad de la almohada

EN 1960, QUE FUE "el año de **La dolce vita**", su director Federico Fellini vio cómo su prestigio quedaba encerrado por corrientes opuestas. De un lado la película era un tremendo éxito de público, con aclamaciones que superaban a las obtenidas an-

tes por **La Strada** y por **Noches de Cabiria**. Del otro lado, ese abundante público incluía a sectores furiosos con Fellini, por su retrato crítico de la sociedad romana y por su visión pesimista de una especie humana volcada al sexo, a la conducta frívola y al suicidio. Sin la menor metáfora, algún espectador llegó a escupir la cara de Fellini, concretando las objeciones del Vaticano, donde el film fue oficialmente rotulado como "desagradable, obsceno, indecente y sacrílego". Para algunos diputados de la Democracia Cristiana, que era el partido gobernante, **La dolce vita** sería un peligroso empujón hacia un despertar revolucionario. Durante esa controversia, a Fellini no le quedaba siquiera el consuelo de ser dueño de una película escandalosa y rentable, que se exportó rápidamente al resto de Europa y a las tres Américas. Antes de terminarla había renunciado a su participación en las ganancias, como precio para conseguir un refuerzo de capital y una libertad de acción. Junto a su variedad de contenidos sociales, humorísticos y poéticos, **La dolce vita** albergó así la contradicción de ser a la vez un ejemplo de "cine de autor", con el sello personal que los críticos franceses siempre encuentran, y ser también un ejemplo de subordinación a las exigencias de la industria. Antes de hacerla, fue difícil encontrar un productor que la financiara. Después de hecha, muchos hombres hicieron fortuna con ella (productores, distribuidores, exhibidores, intermediarios diversos) y ninguno de esos hombres fue Fellini.

Tres años después el episodio se repitió en otra escala, cuando **8½** obtuvo el premio mayor del Festival de Moscú. Estuvo a punto de no conseguirlo, porque ocho de los quince integrantes del Jurado oficial habían recibido la consigna de que elegir **8½** sería "contrario a la política oficial", que en el caso era la política cultural soviética de 1963. Teóricamente, un gran premio en el festival cinematográfico de Moscú debía "contribuir a la paz y la amistad entre las naciones", pero **8½** era en cambio un ensayo en individualismo, con un protagonista atravesado por incertidumbres vitales. La rebelión contra esas consignas pro-soviéticas fue iniciada en el Jurado por el productor norteamericano Stanley Kramer, quien volcó a sus colegas hasta adjudicar ese premio mayor. Pocos meses después, **8½** obtuvo también el Oscar de Hollywood a mejor película hablada en otro idioma, otro Oscar al vestuario, tres candidaturas para dirección, libreto y dirección artística. Era una consagración internacional, aunque eso fastidiara a una parte de Italia.

UN SELLO PERSONAL. Tanto el caso de **La dolce vita** en 1960 como el de **8½** en 1963 definen a Fellini como un creador fiel a sí mismo, dispuesto a seguir el impulso de sus ideas y sentimientos, con cierta rebeldía frente a los indispensables productores y con bastante indiferencia frente a los prescindibles críticos. Igual que Chaplin y que Bergman en países distantes, Fellini construyó su obra con una permanente atención a las experiencias que le formaron en la niñez, en la juventud y también en la madurez, porque no atendió sólo a su vida provinciana sino después a su ingreso en la gran capital y en el mundo del cine. "Comencé a hacer un film y todavía continúo haciéndolo", declaró hacia 1973. El Fellini joven aparece fielmente

retratado en esa obra (en **Los inútiles**, en **Amarcord**) y su devoción infantil por el circo es el germen de otras películas suyas (**La Strada**, **Los payasos**) y del expansivo final de **8½**. El paso de Fellini hacia la gran ciudad y hacia el cine estaba ya dibujado en un libreto que nunca se hizo, que debió llamarse *Moraldo in Cittá* y que después creció hasta convertirse en **La dolce vita**, con prolongaciones hasta **Fellini/Roma** y hasta la reciente **Intervista**. Todo lo que el director plantea en **8½** es de una u otra manera la crisis de un director cinematográfico que no atina a resolver sus problemas personales y que en consecuencia se decide a contarlos. Con casi setenta años de edad, treinta de fama y veinte películas propias, la perspectiva actual sobre Fellini indica que su mejor obra es la relativa a esa semi-biografía, donde el sentimiento se une a la observación de su mundo cercano, con acentos de grotesco, de caricatura, de humor y de poesía. A la inversa, los cuadros históricos remotos, como su **Satiricón** o su **Casanova**, parecen ya artificiosos e inventados, como proyectos absorbidos a la carrera de otro director y de otro género.

LOS PLANOS DEL TERRENO. Una virtud mayor de esta excelente biografía por el crítico norteamericano Hollis Alpert fue poner en foco a toda la obra de Fellini, con los múltiples fondos de una vida, de un país y de una industria. Con esa sensata actitud Alpert toma el camino opuesto a tantos otros críticos e historiadores que suelen juzgar obras cinematográficas como si hubieran nacido de inspiraciones solitarias y autónomas. Con una minucia anglosajona, que conduce a la mejor comprensión por el lector, Alpert da unas páginas iniciales al cine de Italia, antes y después del período neorrealista (1946-1952) que fuera decisivo para la formación de Fellini. Cuando retrocede a contar la vida de éste, surge su curiosidad infantil por el circo, por la playa, por los sacerdotes, por el lujo ajeno, por las misteriosas mujeres, todo ello con innatas reservas de humor. Tal como después lo hiciera el Moraldo de **Los inútiles**, llega un momento en que Fellini pasa a la ciudad, se abre camino trabajosamente, atraviesa las barreras que en aquellos años interponían el fascismo y la guerra. Se incorporó al cine como un agregado a su vocación por el dibujo, la caricatura y la historieta, inventando pasos cómicos para sainetes populares. Fue en 1945, como uno de los libretistas de **Roma ciudad abierta**, que Fellini inició su decisiva colaboración con Rossellini, prolongada después a **Paisà**, **Il miracolo**, **Francisco, heraldo de Dios**. En 1930 se inició como director en **Luces del variété**, aunque allí compartió ese crédito con Alberto Lattuada.

Antes de escribir este libro, Alpert realizó un sólido trabajo de investigación sobre vida y obra, revisando las películas mismas pero también el océano de reportajes, notas críticas, declaraciones propias y ajenas, que se han reunido alrededor de un realizador famoso desde 1954 y activo hasta hoy mismo. De ese inmenso material surge la estrecha colaboración del director con diversos libretistas (Flaiano, Pinelli, Rondi, Guerra, Zapponi), su relación áspera con sucesivos productores (De Laurentiis, Ponti, Rizzoli, Amato, Grimoldi, Cristaldi), sin olvidar tampoco al músico Nino Rota, al diseñador Gherardi, al fotógrafo Martelli. Hay un contexto necesario en la obra de todo realizador, porque el cine es siempre una obra de equipo, en un delicado equilibrio que a veces se rompe y llega hasta la enemistad (como ocurrió con Ennio Flaiano). Al dibujar ese contexto, Alpert no olvida que el foco de esa imagen es Fellini mismo, un "embustero delicioso e inofensivo", cuyos cuentos personales

deben ser siempre contrastados con el testimonio ajeno, porque están condicionados por una voluntad de ficción y de fantasía. El libro da así un claro y complejo retrato de un creador peculiar, empeñado en sus planes a pesar de la adversidad, como le ocurriera sucesivamente con la financiación de **Las noches de Cabiria**, de **La dolce vita**, de **8½**, mientras en cambio se resistía a las tentaciones de Hollywood y a la reiterada propuesta ajena de cocinar alguna segunda parte para **La Strada**. Ese creador tuvo más de una vez la terquedad de confiar en su almohada y en su expresión personal, pese a las corrientes industriales, como en su momento lo hicieran Chaplin (en **Luces de la ciudad**) o Bergman (en **El séptimo sello**).

El precio de ese orgullo fue alguna vez el error y alguna vez el fracaso comercial, para dar la razón a observadores sensatos. Pero su saldo final incluye los mejores momentos poéticos de **La Strada**, de **La dolce vita**, de **8½**, de su reciente **Y la nave va...**, que serán con certeza la identificación de Fellini para alguna próxima historia del cine. Cuando Alpert despliega esa obra en su contexto, aquellos conflictos con la sensatez comercial surgen reiteradamente y se prolongan hasta las controversias con la jerarquía católica. La riqueza de su investigación queda revelada en los detalles al apuntar que en cierto momento Orson Welles fue el candidato a interpretar el **Casanova** (1976) o que Fellini debió dirigir un par de misteriosas escenas en el mediocre **La amante del bárbaro** de Pietro Francisci (1954), para seguir contando con la colaboración de Anthony Quinn y terminar **La Strada**. El libro acota que los paparazzi de hoy (fotógrafos periodísticos muy cargosos y entrometidos) derivan su nombre de un modelo en **La dolce vita** que se llamaba simplemente Paparazzo, y que a su vez esta palabra surgió de alguna oscura ópera italiana. La historia del cine no suele recoger proyectos inéditos, pero este libro documenta la secreta anécdota de que Fellini y Bergman se hicieron muy amigos y proyectaron asociarse para una película doble que se titularía ***Dúo de amor*** y que nunca se llegó a concretar. Lo que Alpert no aclara es el idioma en que pudieron entenderse un italiano y un sueco que coincidieron en infancias deslumbradas por la ilusión del cine.

Este libro de excelente material y sencilla lectura (nada de tecnicismos, nada de especulación filosófica o estética) padece de dos frecuentes dolencias en su edición castellana. Una es la enorme cantidad de erratas de imprenta que el lector podrá salvar con buen criterio y fina voluntad. Otra es una traducción apresurada que se conforma con verter literalmente los títulos de películas, no sólo las italianas sino muchas norteamericanas (*Tres monedas en la fuente* es **La fuente del deseo**; *Todos los hombres del rey* es **Decepción**). Habría sido más correcto mantener todos los títulos en su idioma original. La traducción se agrava cuando ignora algunas convenciones de la jerga cinematográfica, porque ***final cut*** es "montaje definitivo" y no "cortes finales", así como ***sound set*** es un estudio de rodaje y no un "escenario de sonido". A cambio de esos lapsus[15], el libro enriquece al lector con una útil filmografía final, que llega hasta 1984.

Fellini, por Hollis Alpert; Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1988. 366 págs.

Página|12, 8 de enero 1989.

[15] En noviembre 1988 la editorial envió a H.A.T. un juego de pruebas de este libro. En unos días H.A.T. entregó a la editorial cuatro páginas indicando erratas y sugerencias. Muy pocas llegaron a la versión final porque el libro se encontraba ya en su última etapa de producción.

Títulos citados (Todos dirigidos por Federico Fellini, salvo donde se indica.)
Amante del bárbaro, La (*Attila*, Italia / Francia-1954) dir. Pietro Francisci[16]; **Amarcord** (Italia / Francia-1973); **Casanova** (*Il Casanova di Federico Fellini*, Italia / EUA-1976); **Decepción** (*All the King's Men*, EUA-1949) dir. Robert Rossen; **Dolce vita, La** (Italia / Francia-1960); **Fellini/Roma** (*Roma*, Italia / Francia-1972); **Francisco, heraldo de Dios** (*Francesco giullare di Dio*, Italia-1950) dir. Roberto Rossellini; **Fuente del deseo, La** (*Three Coins in the Fountain*, EUA-1954) dir. Jean Negulesco; **Intervista** (Italia-1987); **Inútiles**, **Los** (*I vitelloni*, Italia-1953); **Luces de la ciudad** (*City Lights*, EUA-1931) dir. Charles Chaplin; **Luces del varieté** (*Luci del varietà*, Italia-1950) dir. Alberto Lattuada y FF; **Miracolo, Il** (episodio de **L'amore**, Italia-1948) dir. R. Rossellini; **Noches de Cabiria, Las** (*Le notti di Cabiria*, Italia / Francia-1957); **8½** (Italia / Francia-1963); **Paisà** (Italia-1946) dir. R. Rossellini; **Payasos, Los** (*I Clowns*, Italia / Francia / Alemania Occidental-1970); **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, Italia-1945) dir. R. Rossellini; **Satiricón** (*Fellini-Satyricon*, Italia / Francia-1969); **Séptimo sello, El** (*Det sjunde inseglet*, Suecia-1956) dir. Ingmar Bergman; **Strada, La** (Italia-1954); **Y la nave va...** (*E la nave va*, Italia / Francia-1983).

Libretista, se busca

Azul profundo

(*Le Grand Bleu*, Francia / EUA /Italia-1988) dir. Luc Besson.

CON LAS BELLEZAS y hazañas del buceo en profundidad no se había logrado antes un material cinematográfico tan abundante. Tampoco parece haber un mejor registro cinematográfico de los delfines, esos increíbles peces cariñosos que se empeñan en proezas circenses, alguna vez en armónicos cuartetos. Fuera del espectáculo en vivo, no hay mejor instrumento que el cine para alcanzar esas maravillas.

El autor y director Luc Besson, reciente incorporación juvenil al cine francés, había demostrado hace poco en **Subway** su febril interés por manejar cámaras y montaje. Aquí reúne esa vocación con el otro entusiasmo por el agua y su paisaje. Un considerable respaldo financiero le permitió utilizar tecnología moderna, filmando episodios submarinos con un color, un movimiento y un ritmo que pueden dejar atónito al propio Jacques-Yves Cousteau, pionero reconocido del género. No contento con ello, Besson prolongó su espectáculo, paseando la acción por Grecia, Sicilia, la Riviera Francesa, las montañas de Perú, donde hay que lograr un rescate en un lago helado. Una y otra vez los buceadores desafían a la naturaleza y traspasan los límites del propio cuerpo humano, aguantando la respiración durante demasiados minutos. En el caso del lago helado, ese prodigio físico se acerca al drama, porque el buceador quiere salir del agua y tropieza con una costra de hielo en la superficie. La muerte está cerca.

El pretexto de las muchas hazañas es la figura del auténtico campeón francés Jacques Mayol, aquí interpretado por Jean-Marc Barr. En su derredor hay una chica

[16] En Argentina circuló también como **Hombre o demonio**.

simpática (Rosanna Arquette), otro buceador italiano (Jean Reno) y una historia de amores y competencias. Parte mayor del tema es la dedicación de Mayol a los delfines, hasta un grado que puede afectar su matrimonio. En esos terrenos más dramáticos, el realizador Besson no se ha conformado con anécdotas triviales. Pretendió nada menos que todo un misticismo de unión con la naturaleza y con la profundidad, dibujando en Mayol a un atleta introvertido, que no quiere medallas ni glorias terrenales sino que quiere llegar a un Más Allá que no sabe definir.

En esa otra zona Besson se queda muy corto, repitiendo los límites de su **Subway**. En situaciones y diálogo, tanto para el drama como para el humor, Besson necesita con urgencia un libretista de mayor calado, que sepa dibujar personajes y conflictos. Con toda su estimable hazaña técnica, más sus pretensiones de buceo espiritual, la única profundidad que logra es la acuática.

Página|12, 3 de febrero 1989.

Las dos caras de la verdad

Interferencias[17]

(***Switching Channels***, EUA-1988) dir. Ted Kotcheff.

EL GRAN HOUDINI era atado de pies y manos, encerrado en barril hermético y arrojado a las cataratas del Niágara, pero a los dos minutos salía, nadando, para mejorar su fama. Su gran admirador Ike Roscoe lo imita. Ha sido injustamente condenado a muerte, ha sido encapuchado y atado a la silla eléctrica y su ejecución es filmada en vivo y en directo para todo el país, pero un cameraman de TV enchufa sus cables, provoca un corto circuito y misteriosamente Ike escapa, con aplausos de Houdini desde su tumba.

Los antecedentes y las consecuencias de la fuga de Ike son la parte central de esta cuarta versión cinematográfica de la pieza teatral ***The Front Page*** (1928), que dio un dineral a sus autores Ben Hecht y Charles MacArthur. El original era una farsa sobre el mundo periodístico, con gran competencia entre reporteros para cubrir el caso del condenado a muerte, su fuga, su escondite en un viejo escritorio de tapa corrediza. Allí había bastante material sobre las obsesiones de la así llamada "prensa amarilla", que tiene que hacer ruido y obtener grandes titulares para vender más ejemplares. En esta última versión, el toque moderno es sustituir a la prensa escrita por el noticiero de TV, que también exige urgencias y corridas, con hora puntual para salir al aire. A los costados de ese asunto

[17] En Montevideo se estrenó con el título **Sin censura**.

perdura el triángulo de amores entre la periodista superactiva (Kathleen Turner), su jefe y ex marido gruñón (Burt Reynolds disfrazado de Clark Gable) y el nuevo amor que complica las tareas (Christopher Reeve). Igual que en la versión de 1940[18], los productores prefirieron poner a una mujer en el centro de esas actuaciones. Y aunque Kathleen Turner no tiene el magistral aire sarcástico de aquella Rosalind Russell, los productores parecen haber visto muy bien su modelo, y dan a Turner la oportunidad de duplicar un formidable ***tackle*** de rugby para atrapar al prisionero fugitivo que huye una vez más por los jardines. El triángulo en cuestión es la zona más opaca de esta comedia frenética, con diálogos que inevitablemente parecen teatrales y que ponen en marcha lenta lo que debió ser un disparate farsesco. Hay bastante punta en algunos diálogos, pero lo mejor de la película es que las situaciones se enhebran hasta la complicación, con rapidez de cámara y montaje. Por otra parte, impera un aire cínico para ver a la prensa, al gobernador, al fiscal villano (un excelente Ned Beatty) y a la misma institución de la pena capital, que ocasionó en el cine tantos dramas y que aquí es el declarado pretexto para una larga broma. El gobernador del Estado, que puede conceder o no el perdón, se pone a dormir para reflexionar. El condenado fugitivo es oculto en la caja inferior de una fotocopiadora en funciones, con lo que sale de allí gritando que prefiere volver a la prisión. Cuando su novia se tira de una ventana para suicidarse, choca con algo intermedio y queda ilesa, así que un periodista desprecia el caso como noticia, porque esa mujer "no sabe ni tirarse por una ventana".

En un elenco que se divirtió mucho con estas corridas, la mejor labor es la del condenado (Henry Gibson), un señor tímido y patético que se siente compadecido pero incomprendido por el mundo. Lo demás es una diversión superficial y olvidable, pero dentro de quince años se hará sin duda una quinta versión, para enriquecer a los herederos de Ben Hecht y Charles MacArthur, dos autores que progresaron en cine con los temas más variados. El toque más sarcástico de todo el asunto parece de ellos pero no puede serlo porque es muy moderno. Consiste en dar a Christopher Reeve el papel de un joven aterrorizado por las alturas y llevado a la histeria en un ascenso detenido. Los aficionados saben que aquí la broma alude a **Superman**.

Página|12, 3 de febrero 1989.

María Antonieta en Punta

EN EL PALACIO de Versailles, hacia 1789, la reina María Antonieta se esmeraba en una existencia frívola y dispendiosa, al frente de una corte volcada a los bailes, las joyas, las fiestas de disfraz, las comidas lujosas. No quería enterarse de ciertas penurias populares y su mejor disculpa al respecto era haber nacido austríaca. Dice

[18] Se refiere a **Ayuno de amor** (***His Girl Friday***, EUA-1940) de Howard Hawks, con Rosalind Russell, Cary Grant y Ralph Bellamy.

la leyenda que un día le informaron que los pobres no tenían pan. Replicó: "Pues entonces que coman tortas". Poco después comenzó la Revolución Francesa.

En Punta del Este, a comienzos de 1989, miles de argentinos refrescaron en aguas uruguayas sus penurias nacionales. Las reseñas completas de esas alegrías figuraron en "Punta del Este Express", una página entera y permanente de ***El Día*** de Montevideo, donde el dieciochesco cronista Julio Cravea reflejó los bailes, las joyas, las fiestas de disfraz, las comidas lujosas, celebrando cada día la presencia de apellidos exóticos como Rockefeller, St. Laurent, Montigny, Ladovette, De Rochebouët y d'Arenberg. En la edición de enero 29 aludió al estreno local de la película **Nunca estuve en Viena** (que no le gustó) y "al alboroto que eso provocó en el 'Gotha' porteño aquí acumulado". Diez líneas después se incendió en audaz metáfora, acotando que en el caso "los cronistas sociales debieron hacer uso de los lentes para sol, para evitar los resplandores de tanto brillo cortesano como el que aquí se pudo constatar". En ese ambiente, un galicismo como constatar no hace verano.

El ***Gotha*** europeo original es un almanaque genealógico, diplomático y estadístico, que se publica en alemán y francés desde 1763 y donde oportunamente figuró la archiduquesa María Antonieta, nacida en 1755, hija de Francisco I y María Teresa de Austria, luego casada con el rey francés Luis XVI y guillotinada en 1793. Antes había vivido en Viena. El ***Gotha*** porteño en Punta del Este comenzó jerárquicamente con el vicepresidente argentino Víctor Martínez. Todavía como segundo nombre figuró el candidato justicialista Carlos Menem, quien organizó un banquete para cien personalidades, pero se le presentaron 205 comensales, con lo que duplicó imprevisiblemente su popularidad en los altos círculos y consiguió más público para eventuales contradicciones. La lista del ***Gotha*** porteño incluyó también a Daisy Krieger Vasena de Chopitea, a Marta Minujin, a Silvina Bullrich, al juez Alberto Piotti, a Bernardo Neustadt, Mariano Grondona, Horace Lannes, Guido Parisier. Abundó la farándula, con Bergara Leumann, Marta Bianchi, Graciela Borges, Luis Brandoni, Teresa Costantini, Antonio Gasalla, Nacha Guevara, Libertad Leblanc, Mirtha Legrand, Andrés Percivale, Tita Tamames, Guma Zorrilla, Cecilia Zuberbuhler (orden alfabético). Algunos de ellos actuaron. No alcanzaron los lentes para el sol.

En el certamen Reina de Punta del Este se disputaban cuatro pasajes a Europa, un tapado de zorro, dos valiosas joyas y mil dólares más. En el certamen Miss Le Club (San Rafael), otras chicas disputaban otros pasajes y otras joyas y otros dólares. Una velada de disfraz titulada "Una noche cavernícola" exigía vestirse con ropas primitivas y armarse con cachiporras, provocando una nota del rebuscado Cravea con el título "Divertido sarao antropológico virado al homo sapiens". Otra fiesta de disfraz fue encabezada por Marion Schliemann con un carísimo atuendo de Cleopatra, especialmente diseñado y promovido para poner verde a Elizabeth Taylor (circa 1963). En la "soirée grecorromana" los invitados y los cuidadores debieron vestir antiguas togas. El "Dinasty Party" fue un homenaje a la serie televisiva, donde había que parecerse a los ejemplos norteamericanos, con votación y grandes premios. Allí la modelo argentina Ada Masó fue "la mejor Linda Evans" y el industrial argentino Diego Achával, el saberse elegido como el mejor "Carrington" de la noche, lo festejó tirándose vestido a la piscina, ante cuatrocientos invitados que Cravea calificó de "muy paquetes". A María Antonieta le habría encantado. Una farra.

El ***Gotha*** porteño leyó diarios argentinos. Se enteró de que la crisis de la electricidad pasó del fastidio al drama y de allí a la tragedia, con un muerto en un hospital, que no había sido atendido por falta de luz. Supo del tremendo accidente en la carretera a Colonia, con varios muertos y heridos. Leyó sobre el delirante ataque al cuartel de La Tablada. Se preocupó especialmente por lo que amenazaba Buenos Aires para febrero y marzo. El ministro Terragno había viajado a Estados Unidos para conseguir dinero para comprar generadores para dar luz. Eso podía ser muy largo, y además Terragno declaró con pesimismo: "No podemos conseguir créditos de los bancos comerciales a los que no pagamos ni los intereses".

El refinado Cravea no mencionó estas palideces en su resumen del mes (martes 31), donde eligió lo mejor en apellidos, fiestas, concursos y otros actos. También destacó a su propia página como "evento editorial", creyendo desde luego que el mundo queda en éxtasis con su repertorio y con sus toques poéticos: los "increíbles ojos azul violeta" de Nacha Guevara, o el "cutis alabastrino" de Libertad Leblanc, "magnolia que besó la luna". En un suelto titulado "Fortabat House" lamentó que Amalita Lacroze de Fortabat no haya podido terminar a tiempo su nueva y lujosa residencia veraniega, cuya inauguración quedó para la próxima temporada. Allí Cravea señaló que si la "acaudalada dama" hubiera logrado la obra en fecha, se habría convertido en vecina de Mirtha Legrand. Pero no pudo ser. Una pena.

Página|12, 8 de febrero 1989.

UNA PINCELADA DE HUMOR Y DE TALENTO

Yo escuché a las sirenas cantar

(***I've Heard the Mermaids Singing***, Canadá-1987) dir. Patricia Rozema.

LA GALERÍA DE ARTE se llama Church, que significa Iglesia. La dueña se llama Gabrielle y su amiga es María José. Cuando la ingenua y curiosa Polly consigue allí un puesto de secretaria, va descubriendo de a poco los extraños ritos de algo que se parece moderadamente a una religión, pero que sólo es el mundo del arte moderno. Una estatua de mármol parece ser una hermosa dama desnuda, pero la cabeza está usurpada por un cubo y en ese cubo hay que colocar un moderno aparato de video, probablemente para vigilar a los visitantes. Llegan los críticos, abren la boca y dicen frases complicadas y misteriosas sobre "contrastes temporales de la imagen" o "desequilibrios sólo aparentes" o diversas otras parrafadas restringidas a la apreciación de otros críticos. El arte es un lejano enigma. De pronto Polly descubre el gran cuadro que consagra a una pintora

desconocida y sobre el que lee crónicas superlativas. Finalmente la cámara muestra esa obra. Es un cuadrilátero pintado enteramente de blanco brillante y pudo haber sido hecho por un niño.

Los deslumbramientos, las novelerías y las frustraciones de Polly son la sustancia única de esta original obra de Patricia Rozema, una joven realizadora canadiense que aquí debuta en el largo metraje. Como lo señalara en una entrevista, Rozema utilizó deliberadamente un título subjetivo y personal, para acentuar el relato como un testimonio de Polly, y eligió ese título en un poema de T.S. Eliot, que ya le había obsesionado ("He escuchado a las sirenas cantarse una a otra... no creo que ellas me canten a mí") para marcar cierta distancia entre su protagonista y un mundo fascinante en el que quisiera penetrar.

Rozema ve ese mundo con humor y queda claro que se ríe de las pretensiones en la crítica artística. Son parte de un ambiente enrarecido, donde las fotografías naturalistas son una peste, donde dos mujeres son lesbianas y donde el fracaso es confesable solamente después del alcohol. Ese es el mundo pausadamente descubierto por Polly, que en la inventiva de la autora y en la notable composición de la actriz (Sheila McCarthy) tiene un permanente aire de pájaro inquieto y desconcertado. Antes de que las revelaciones le golpeen en la cara, Polly se entusiasma con casi todo lo que ve, como una actualizada heroína de cuento infantil (una moderna Blanca Nieves o Caperucita o Cenicienta) sumergida en una fantasía que no supo prever. Lleva siempre una cámara fotográfica, recoge imágenes de todo lo que le fascina, sueña con que sus fotos sean también una manera del arte y se siente humillada al verlas rechazadas. En una escena imagina volar entre altos edificios, en otra sube audazmente por una alta pared vertical, desafiando a los testigos. Queda abrumada por la comida japonesa de un restaurante o por sus incómodos asientos, porque la realidad le representa un continuo tropiezo, pero en cambio se extasía con la idea de ser una dama refinada, de amplio y elegante sombrero, que emite frases exquisitas sobre el arte, o que dirige a una orquesta en el enérgico comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven.

Para expresar esas incursiones de la inocencia hasta el delirio, Rozema se apoya en la confesión directa de Polly ante la cámara, a la que narra humildemente su desventura, pero se apoya también en un desbordante virtuosismo de imágenes, que en todas las escenas de fantasía aparecen estilizadas y volcadas a blanco y negro. El resultado es un cine poético, original, humorístico, que fue ya una revelación en cuatro festivales (Cannes, Edimburgo, Toronto, Londres) y que funciona ahora como un recordatorio del importante y relegado cine canadiense. Si algo falta en el testimonio de esta ***voyeuse*** deslumbrada es que haya un poco más de realidad en el mundo que Polly descubre y que el espectador creerá demasiado lineal y esquemático. Pero con una "ópera prima" tan lograda en su poesía, cabe confiar en que Rozema afine su sátira y su humor para una segunda y rápida etapa. Tiene 30 años y le sobra talento.

Página|12, 17 de febrero 1989.

En Mar del Plata, el cine tuvo cara de mujer

EN LOS PRIMEROS cinco minutos de la primera función del primer día, la proyección salía sin sonido, pese a todas las manipulaciones en cabina. A los diez minutos se supo que el defecto estaba en la película. Contra toda previsión razonable, Cuba había enviado **Te llamarás Inocencia** (dirección de Teresita Ordoqui, 1986) en una copia que no tenía banda sonora. Era lo que en la jerga se llama una "copia de trabajo" y nunca debió haber sido puesta en un avión. El dato pareció un mal augurio para comenzar la Muestra de Mujer y Cine en Mar del Plata, que esa noche tendría su "función de gala" con **Las tres hermanas** de Margarethe von Trotta y la directora en persona, además. En la recepción posterior era inevitable plantear el tema de un material cinematográfico que podía llegar en malas condiciones y que no se podría revisar con tiempo en Buenos Aires.

"No te aflijas: en los festivales dirigidos por hombres ocurren cosas horribles", señaló un periodista a Susana López Merino, presidenta de la docena de ejecutivas que se pusieron a enderezar laberintos. Los tropezones ocurren con motivos extraterritoriales, que se agravan porque la Argentina está en un extremo del mundo y porque sus estructuras de teléfonos, de télex, de aduana y de exhibición son harto deficientes. Las películas dirigidas por mujeres no han sido muchas, en el mundo entero. Conseguir algunas de las recientes ya es difícil. Si tienen distribución comercial prevista, hay que pelear con alguna empresa para que acceda a la exhibición en Mar del Plata. Si no tienen distribución comercial, hay que pelear para conseguir con tiempo una copia especialmente subtitulada en castellano, lo cual deriva a costos y tiempos y trámites. Cuando el triunfo parece cercano, hay que atravesar aún la aduana argentina, los feriados de Semana Santa y el transporte a Mar del Plata. Así que puede ocurrir que una película no llegue a tiempo, o que llegue sin subtítulos o que la copia no sea flamante y cause problemas en la proyección (ocurrió también con **Tango mío**, de la anglo-checa Jana Boková). A eso hay que agregar aún que la cabina de proyección del Auditorium padece algunas deficiencias técnicas, comenzando por la existencia de un solo proyector de 16mm., lo cual obliga a un intervalo para cada cambio de rollo. Y si los rollos de películas están mal rotulados, puede ocurrir también que en la cabina se confundan y proyecten el lunes lo que debieron dejar para el martes (y viceversa), como ocurriera con dos películas alemanas de las funciones vespertinas.

El público ignora esos laberintos, más el adicional de visitantes, periodistas, acreditaciones, alojamientos, recepciones y traducciones, todo ello con máxima concentración durante nueve días. Y como lo ignora, alguna vez se escuchan quejas sobre "mala organización", cuando la simple verdad es que habría que felicitar a una docena de mujeres por lo que consiguieron hacer en medio de la adversidad, sin perder la gentileza ni la sonrisa. Probablemente adelgazaron.

FEMINISMO, MON AMOUR. No hay ninguna obligación de hacer festivales, desde luego, y existen países que sobreviven sin ellos. Pero tiene un sentido de difusión y

de conocimiento recíproco entre gentes y obras de países distintos, como lo prueba su creciente abundancia desde que Venecia hizo el primero, hacia 1932. La tradición de Mar del Plata, que comenzó a parecer estable en 1959, se quebró por costos y dólares, y aún así ha tenido ecos hasta marzo de este año, cuando se sucedieron una muestra de estrenos argentinos, después una retrospectiva Bergman con aditamentos y finalmente esta Muestra de Mujer y Cine, ocupando todo el mes, con dos, tres y hasta cuatro funciones diarias. En ese tercer capítulo tiene cierto sentido la elección exclusiva de mostrar un cine dirigido por mujeres, que ha sido y es minoritario en todo el mundo. Hace pocos días María Luisa Bemberg estimaba que las mujeres dirigen sólo el siete por ciento del cine mundial, a lo que cabe agregar que el porcentaje es aun menor en la industria norteamericana y que las mujeres creen ser el 52 por ciento de la especie humana. Para rescatar a una minoría oprimida, algunas mujeres se han propuesto demostrar que otras mujeres saben dirigir cine. La decisión es feminista, respetable y ligeramente equívoca. No debe llevar a la apresurada conclusión de que así se consigue un mejor tratamiento de problemas femeninos, desde los sociales hasta los psicológicos, porque en verdad no existen compartimentos separados para el material cinematográfico. El recuerdo de **Persona** (Bergman, 1966), de **Hannah y sus hermanas** (*Hannah and her Sisters*, Woody Allen-1986) o de la reciente **Acusados** (*The Accused*, Jonathan Kaplan-1988) demuestra, entre docenas de ejemplos, que algunos hombres pueden tratar problemas femeninos con obras muy válidas. A la inversa, en este mismo festival de mujeres aparecieron películas con problemas masculinos y con enfoques perfectamente aptos para directores y autores también masculinos, como fue el caso de **Camorra** (*Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti,* Lina Wertmüller-1986), de **Ander Eta Yul** (Ana Díez-1989) o de **Confesiones de verano** (*High Season*, Clare Peploe-1987). Las aguas no están divididas con mucha nitidez. Sería indicado por ello que un tercer festival de Mujer y Cine se fije un objetivo más preciso y útil, poniendo en foco los problemas específicos de la mujer como lo hace el feminismo en todo el mundo, sin exigirse que las directoras sean solamente mujeres. Debe recordarse en el caso que los directores y las directoras no siempre son autores o autoras de su cine. A veces lo son y a veces no lo son, porque la realidad de la producción, especialmente en las industrias mayores, es la de que toda película deriva de una obra de equipo y no de una gestión personal.

LO QUE SE VIO. Cuando termina el inventario de los contratiempos y las anécdotas, el saldo de un festival es lo que en realidad se exhibió y la constancia de su acogida pública. En esta página (sábado 25, martes 28, sábado 1º) se han reseñado brevemente las películas de mayor entidad, que fueron las dirigidas por Margarethe von Trotta, Lina Wertmüller, Ana Diez, María Mészaros, Teté Moraes, Jeanine Meerapfel. Entre lo valioso resta agregar **Rue Cases Nègres** (1983), rodado en Martinica por Euzhan Palcy, con un elenco casi enteramente nativo. Es una comedia sencilla y simpática, con mucho color local y una visión critica de la explotación del negro por el capital blanco, en una plantación de azúcar. Parece hasta inverosímil que con medios tan precarios y en sitio tan exótico se haya conseguido esa fluidez de acción y de diálogos o esa naturalidad interpretativa en un elenco amateur. Como lo han demostrado el jazz y el candombe, la raza negra posee una espontaneidad expresiva que los blancos envidian, con todo fundamento.

En el resto de la Muestra aparecieron muchas operaciones fallidas, a cargo de directoras que plantean temas originales pero que demuestran una vaga idea sobre la expresividad cinematográfica necesaria. En **Espíritus patrióticos** (producción argentina, dirección de María Victoria Menis y Pablo Nisenson) se inventa una farsa loca y fantasiosa, pero con menos puntería satírica, menos gracia y más torpeza que lo que soñaron sus autores. En **Tango mío**, la anglo-checa Jana Boková se entusiasma con el tango y le concede cámara casi fija con recitados. En **Eternamente Pagú** (Brasil), la antes actriz Norma Bengell incurre en la dramaturgia más simplona para contar la biografía de una luchadora política. Le hace falta ver **Rosa Luxemburgo**[19]. La zona más irritante de la Muestra fue un desfile de pretensiones estéticas y vanguardistas, a cargo de cuatro directoras alemanas llamadas Doris Dörrie, Jutta Brückner, Helke Sander y especialmente Ulrike Ottinger. Sus cuatro películas exhiben un culto a la extravagancia, la pose y el despilfarro. En los cuatro casos bastante público abandonó la sala a mitad de camino, dejando detrás a otros espectadores que se reían de esos dramas o sufrían con esas comedias. El fenómeno puede afligir a alguien del Instituto Goethe, pero hay que tomarlo con filosofía. También en los festivales dirigidos por hombres se exhiben cosas horribles.

Página|12, 2 de abril 1989.

REFERENDUM URUGUAYO

Cuando se suben los colores

LA GRAN PULSEADA entre amarillos y verdes, que ha dividido al Uruguay durante las últimas semanas, promete ahora un gran final con el plebiscito del domingo 16. Los amarillos quieren mantener en vigencia cuatro artículos de la ley 15.848, fechada en diciembre 1986, que de hecho garantiza la impunidad a los militares comprometidos hasta 1985 en asesinatos y otros atentados contra los derechos humanos. Los verdes quieren derogar esa ley y abrir la posibilidad legal de que esos militares sean sometidos a juicio. El camino a esa disputa fue inaugurado cuando algunos grupos opositores consiguieron las firmas para implantar ese plebiscito. Fue un largo camino, porque la solicitud del plebiscito tenía que ser refrendada por 555.701 firmas, o sea el 25 por ciento de los ciudadanos. Tras una larga penuria, que incluyó ardientes discusiones sobre firmas anuladas por la Corte Electoral, los opositores cubrieron el mínimo necesario y el gobierno debió acceder a que el plebiscito se realizara.

En la práctica, el presidente Julio María Sanguinetti, sus ministros y sus legisladores están ahora abocados a que el pueblo uruguayo les dé o les niegue un voto de confianza en el espinoso tema militar. La situación es bastante similar a la que Argentina vivió con las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, pero la peque-

[19] Film alemán de Margarethe von Trotta, estrenado en 1986.

ña diferencia es que en la Argentina esas leyes son un hecho consumado y difícil de anular, mientras que en Uruguay todo vuelve a discutirse, con enormes alegatos periodísticos y callejeros sobre una u otra postura. Y no se trata ya de un hecho deportivo y superable, como la otra división uruguaya entre Peñarol y Nacional, sino de un suceso que compromete en ambos casos el futuro del país.

Para resolver esa pulseada, 2.300.000 ciudadanos deberán votar en alguno de los 7072 circuitos electorales del país, 3188 de los cuales están en el departamento de Montevideo. La Corte Electoral se hizo autorizar gastos por 1250 millones de pesos (123 millones de australes), imprimiendo 24 millones de hojas de votación, que en el caso son solamente de dos fórmulas, en amarillo y en verde, con textos sumamente simples. Teóricamente el voto es obligatorio, con sanciones posteriores para quienes omitan ese deber, y ese dato es continuamente recordado por la propaganda callejera, por las radios, por la televisión y por la prensa escrita, donde hay divisiones tajantes. En el bando amarillo se destacan ***El Día*** y ***El País***, que son los dos diarios de mayor tiraje. En el bando verde se inscriben ***La República*** y el semanario ***Brecha.*** Las acusaciones cruzadas entre unos y otros han llegado a incluir los peores recursos del folklore político latinoamericano, como suele ocurrir en una campaña electoral.

Pero también se han invocado argumentos más serios. Para los verdes, mantener la amnistía a los militares supone consagrarlos como un poder separado, por encima de la justicia común, con privilegios de todo tipo, que comienzan ciertamente por los gastos que suponen para un país empobrecido y por la inutilidad manifiesta de mantener ejércitos sin una necesidad de defensa nacional. Eso se reúne con la amplia indignación ante la impunidad que gozan quienes asesinaron a muchos ciudadanos indefensos, incluyendo a algunos hombres tan destacados como Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz y Julio Castro. La respuesta de los amarillos es que la ley impugnada (cuyo pomposo nombre fue Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado) sirvió para aquietar y pacificar al país, durante dos años, y que, a la inversa, iniciar juicios a los militares sólo serviría para desatar manifestaciones populares y para volver a una suerte de guerra interna, con o sin armas. El gran argumento de los amarillos es hoy que el triunfo verde sería ineficaz en última instancia, porque los militares no aceptarían las citaciones judiciales y provocarían un caso público de desobediencia a los mandos políticos y legales. Ante esa perspectiva, que es un reconocimiento de la debilidad propia, el gobierno pide votar amarillo, entendiendo que el voto verde es una "convocatoria al rencor". En ese alegato los amarillos han invocado precedentes históricos de otras pacificaciones nacionales, como las obtenidas en España tras la guerra civil y como las medidas adoptadas por el mismo gobierno uruguayo cuando dejó en libertad a los tupamaros que habían estado presos. En esa argumentación, los amarillos olvidan un par de diferencias. En España, la pacificación política no se obtuvo rápidamente sino después de 35 años de franquismo, mientras en Uruguay la sangre de ayer está fresca y su olvido es difícil. La liberación de los tupamaros presos fue un hecho cierto, pero todos ellos sufrieron hasta entonces la tortura y la cárcel, sin olvidar tampoco a sus muertos. En esa comparación, la causa de los militares uruguayos ha sido y es la de una gran comodidad. No pasaron por la prisión, ni siquiera por el interrogatorio, terminando por disfrutar de una amnistía legalizada sin tener que pelear por ella.

Esa es la indignada motivación de los verdes, que provocaron este plebiscito para revertir la postura oficial. Puede ocurrir que no lleguen al triunfo, porque en la recolección previa de firmas consiguieron trabajosamente al 25 por ciento de la ciudadanía y ahora necesitan al 51 por ciento de los votantes. Pero incluso con un fracaso, algo habrán conseguido. Han dicho a los militares que por lo menos un ciudadano de cada cuatro tiene sus graves reservas morales sobre el ejército y sobre la forma en que ha sido conducida la política del país. Cualquiera sea el resultado del plebiscito, esta oposición de amarillos y verdes es desde ya más trascendente que la muy famosa de blancos y colorados y que la muy popular de Peñarol y Nacional.

Página/12, 11 de abril 1989.

Preparen los pañuelos

Lucille Ball

MURIÓ AYER en un hospital de Los Ángeles la actriz Lucille Ball, a los 77 años y víctima de una afección cardíaca. La historia del cine concederá probablemente una breve posdata a la carrera de Lucille Ball, aunque le podría contabilizar 77 películas con sus apariciones, entre 1933 y 1985. La historia de la televisión, en cambio, será seguramente escrita en Estados Unidos, por lo que podrá anotar que su serie **I Love Lucy**, con diversas continuaciones, fue el primer gran éxito popular en su género. En sus primeras seis temporadas, a partir de 1951, ostentó el rating superior durante cuatro años, además de un 2º y 3º en los otros dos. La serie fue en buena medida su creación personal, no sólo como actriz sino como productora, con lo cual las menciones de la fama no encerraran ningún equívoco.

Lucille Ball nació en 1910 o 1911 cerca de Buffalo, tuvo desde la adolescencia una vocación por las tablas, hizo pequeños papeles en revistas musicales y a los 20 años fue elegida por el coreógrafo Busby Berkeley como una de las "Goldwyn Girls", que sólo eran una docena de chicas bonitas con poca ropa. Las fotos la identifican ahora entre el coro de bellezas en **Escándalos romanos** (*Roman Scandals*, Frank Tuttle-1933), junto al famoso cómico Eddie Cantor (1933). De allí siguió una lista de apariciones ínfimas, primero con la empresa Columbia, después con RKO, al lado de Ginger Rogers y Fred Astaire, entre otros. Hacia 1938 estaba trabajando intensamente, aunque siempre en papeles secundarios, con la sospecha de que la tenacidad le llevaría a algún lado.

En 1940 Lucille Ball se acercó un poco más al estrellato cuando conoció a Desi Arnaz en el rodaje de **Demasiadas muchachas** (*Too Many Girls*, dir. George Abbott), otra pasajera comedia musical. Ese año se casó con Arnaz y comenzó

a imponer un personaje que probablemente era ella misma, como pelirroja de lengua suelta y sarcasmo rápido, en un molde similar al que antes y después mostraron Ann Sothern, Rosalind Russell y Judy Holliday. En la década de 1940 tenía un sólido contrato con la Metro, que a esa altura abundaba en comedias musicales.

El paso decisivo ocurrió hacia 1950, tras un programa de radio que Lucille Ball interpretó con el título "Mi marido favorito". De allí salió la idea de conseguir capital, fundar una nueva productora denominada Desilu y lanzarse a la flamante televisión de aquel momento. El cubano Desi Arnaz no era el mejor galán del mundo, pero funcionaba como marido y especialmente como productor visionario. La primera idea fue filmar el programa en vivo, con público en la sala. Después se hizo necesario acomodar un estudio al efecto, rodar con cuatro cámaras y contratar al muy eminente fotógrafo Karl Freund, un exiliado checo-alemán cuya carrera brillaba ya desde 1924. Entre los embarazos de Lucille Ball y los cambios de escritores y directores, **I Love Lucy** progresó sin pausa. Entre otros rasgos desarrolló el de incluir a actores invitados, en una larga lista que comprendió a William Holden, Rock Hudson, Harpo Marx, Richard Widmark, John Wayne, Bob Hope y Orson Welles, entre otros.

Aunque la serie **I Love Lucy** abarcó solamente seis años (octubre 1951 a junio 1957), sus creadores la continuaron con el nombre **The Lucy-Desi Comedy Hour** y después como **The Lucy Show**. Se habían hecho millonarios. Vendieron por cinco millones de dólares los derechos de nuevas transmisiones para lo ya filmado y con ese dinero compraron los estudios RKO (1957), transformándolos en un gran centro de producciones para TV. En 1962 Lucille Ball compró a su ex marido y socio Desi Arnaz la mitad de Desilu, asumiendo el carácter de empresaria total.

En forma más espaciada, la estrella de TV mantuvo una carrera en el cine. Se lució al lado de Bob Hope en **Amor es juego prohibido** (*The Facts of Life*, Melvin Frank-1960) y al lado de Henry Fonda en **Los tuyos, los míos y los nuestros** (*Yours, Mine and Ours*, Melville Shavelson-1968) que describía las peripecias de un matrimonio de viudos cuando ella aporta ocho hijos previos, ignorando que él arrastraba otros diez. El único estrellato cinematográfico de Lucille Ball se produjo en **Mame** (dir. Gene Saks, 1974), muy opaca versión musical de una comedia mejor hecha con Rosalind Russell en 1958.

Entre el dinero bien ganado y una formidable voluntad de permanecer activa, la actriz se mantuvo en la luz pública hasta la ancianidad, con un minuto propio en el homenaje a Bob Hope por sus 80 años (en 1983, junto a Ronald Reagan) y otro en la reciente ceremonia del Oscar (marzo 1989). Alguna vez explicó su habito de aceptar papeles menores y mantenerse siempre en cartel, a la espera de mejores oportunidades. Agregó: "El resultado es que nunca estuve sin trabajo en esta ciudad, excepto una sola vez, durante dos horas, entre un contrato y otro".

Página|12, 27 de abril 1989.

Otra de Costa-Gavras

El fascismo no se rinde

Traicionados

(***Betrayed***, EUA-1988) dir. Costa-Gavras.

CON VEINTE AÑOS de cine político en sus espaldas, incluyendo una producción norteamericana (**Z**, **La confesión**, **Estado de sitio**, **Desaparecido**) el director greco-francés Costa-Gavras era un candidato lógico para este nuevo ***thriller*** del género. Esta vez el territorio es el de Estados Unidos, en alguna comunidad agrícola, y los villanos son norteamericanos. Son los miembros del fascismo local, que abomina de judíos y de negros, a los que quiere exterminar para restablecer la democracia. Esta postura política puede parecer delirante a los remotos liberales, pero existe con variantes en buena parte del mundo actual. Los antecedentes del racismo antinegro tienen cuatro siglos de historia local. El antisemitismo es aun más antiguo. La derrota bélica de Alemania (1945) no terminó con el nazismo, cuyos rebotes más virulentos aparecieron en Alemania misma, en Estados Unidos y también en la Argentina. La conspiración y el atentado son titulares periodísticos diarios, con precedentes norteamericanos en las muertes de Huey Long, John F. Kennedy, Robert Kennedy y Martin Luther King.

Es así como este nuevo opus político de Costa-Gavras, sobre un sólido libreto de Joe Eszterhas, hinca el diente en una realidad social, aunque su pormenor sea ficticio. Propone a una bella agente del FBI (Debra Winger) que se infiltra en un alejado núcleo fascista, modelado sobre el tradicional Ku Klux Klan y sobre otros grupos más modernos que capitaneó George Lincoln Rockwell. La bella Cathy llega rápidamente al romance con el granjero viudo que es figura principal del grupo (Tom Berenger) y así ambos sostienen un equívoco muy tenso. Por un lado, Cathy podrá ser la mujer amada y una segunda madre para los dos niños huérfanos, pero a largo plazo tendrá que revelar su verdadera identidad y ese será ya un problema de vida o muerte.

Una habilidad peculiar del libreto ha sido aquí el de sostener esa ambigua situación con dos personajes centrales bien dibujados, con otra media docena de figuras secundarias y con una abundante anécdota menor para que la acción se sostenga por sí sola, sin fastidiosos discursos ideológicos. Eso ya establece una diferencia estilística con otras películas anteriores de Costa-Gavras. No sólo siempre ocurre algo procedente para el relato en la mejor tradición de Hollywood, sino que se llega a explorar los momentos íntimos de vacación, de sospecha y hasta de asco que van acotando la elaborada intriga, entre miradas suspicaces y llamadas telefónicas disimuladas. Como director, Costa-Gavras se luce además en algunas secuencias de acción, que describen la emboscada a un locutor judío, la cacería humana contra un negro fugitivo o el asalto a un banco para juntar fondos. En esas y otras secuencias, el lenguaje

es siempre dinámico, con imágenes breves y perspicaces que arman la situación y eluden las explicaciones.

Si hay algo inverosímil en todo el planteo, es la velocidad con que el grupo fascista se deja infiltrar por una mujer desconocida, rápidamente invitada a ceremonias de capuchas blancas y cruces svásticas. Por otro lado, también parece excesivo que el FBI mantenga a su delegada en una misión que le puede significar la muerte repentina. Pero esos cambios de bando sirven para una acotación que la película misma termina por hacer y que forma parte de una realidad. Las infiltraciones, delaciones y traiciones son parte habitual del juego político, tanto entre los agentes legales como entre los delincuentes, según han llegado a saberlo todos los gobiernos, con sus laberintos del espionaje y del contraespionaje. Lo dice finalmente Debra Winger (excelente actriz) a su compañero del FBI, en los minutos finales, recordándole que nunca podrá eliminar a todos los enemigos, porque no sabe los que tiene dentro de sus filas.

Página|12, 2 de junio 1989.

La única verdad

EN LA ESCUELA, los niños argentinos cantaban el himno: "¡Oíd, mortales, el grito sagrado: Libertad, libertad, libertad!" Lo cantaron durante décadas, incluso cuando los mortales eran gobernados por Uriburu, Aramburu, Onganía, Videla y Viola, quienes mantenían sus discrepancias con el grito sagrado en cuestión. Con el tiempo, los niños argentinos llegaron a aprender que aquello que se dice no siempre coincide con aquello que se hace. Allí comenzaron la resignación y la esquizofrenia. Los niños argentinos se convirtieron en adultos, leyeron los diarios y supieron, por ejemplo, que las conferencias anuales sobre el desarme coinciden con la peor carrera armamentista en la historia del mundo. En la década de 1930, los más violentos alegatos contra el comunismo eran pronunciados por los nazis alemanes, al mismo tiempo que los soviéticos eran los campeones mundiales de la lucha ideológica contra el creciente nazismo alemán. Por eso fue instructivo enterarse del pacto nazi-soviético (agosto 1939) que provocó desilusiones en ambos bandos y que fue el paso previo a la Segunda Guerra Mundial.

Esas distancias entre los dichos y los hechos han sido un dato constante de la historia humana. En Roma, las enseñanzas de Jesús sobre la pobreza (San Mateo, 19, 16 y siguientes) son impartidas desde los lujos esplendorosos del Vaticano. En la Unión Soviética, un régimen nacido para terminar con la opresión de los zares terminó por cometer peores y sucesivas matanzas contra toda forma de la oposición. Tras la Segunda Guerra Mundial, librada para eliminar del mundo al nazismo, Estados Unidos concedió ayuda y protección, con y sin disimulo, a destacados colaboradores de los nazis, como Barbie, von Braun y la privilegiada familia Krupp. En Vietnam, el gobierno norteamericano decía defender a la democracia contra el

peligro comunista asiático, pero de hecho defendía a gobiernos vietnamitas sumamente reaccionarios, corruptos y antidemocráticos, en una actitud que tuvo sus paralelos en Nicaragua, Santo Domingo, Cuba y Chile. El Partido Socialista español integró su campaña electoral con formidables alegatos nacionalistas contra la OTAN, pero desde 1982 cuando Felipe González llegó al gobierno, se produjo la adhesión española a la causa de OTAN, donde se arriesgaba nada menos que una militarización europea. En Estados Unidos, el presidente Reagan prometía rebajar impuestos y corregir el déficit nacional, pero después aumentó los impuestos y el déficit para incrementar los gastos militares. Israel, una nación formada por el rechazo del racismo y de la guerra, se ha volcado a otras formas del racismo y de la guerra contra los palestinos, creando serias divisiones en sus propias filas.

MADE IN ARGENTINA. Los casos argentinos son posteriores al Himno Nacional. Incluyen notables declaraciones populistas de Perón, desde 1945, que después se convirtieron en dramáticos vuelcos desde la izquierda hacia la derecha, durante 1973-1974, como llegaron a saberlo Cámpora, otros vocacionales del exilio y especialmente los Montoneros. Algunos memoriosos locales aseguran que los planes de Frondizi sobre el petróleo eran exactamente contrarios a lo que después hizo cuando llegó al gobierno. Muchas declaraciones de Alfonsín, en frondosos discursos pronunciados desde 1984, suponen un marcado contraste con la realidad del Punto Final, de la Obediencia Debida y de los Héroes de las Malvinas. Los discursos de Menem, durante 1988-1989, comenzaron por entrar en conflicto con otros discursos de Menem, también durante 1988-1989, pero después todos esos dichos entraron en conflicto con designaciones ministeriales que recientemente suscitaron diversas reacciones de apoyo, de enojo y de risa. Aún sobrevive la marchita sobre Los Muchachos Peronistas, que Hugo del Carril hizo famosa y que pondera a Perón porque conquistó al pueblo "combatiendo al capital". Pero quienes hoy la entonen deberán evitar la casa central de Bunge & Born, que está en 25 de Mayo 501.

Las contradicciones y las contramarchas, tanto en el exterior como en Argentina, componen un excelente material para un nuevo curso que compete a las más avanzadas escuelas de periodismo. Se llamaría Discursos Contra Realidades o DCR y traería un gran futuro al promisorio instituto TEA (Taller, Escuela, Agencia, Lavalle 2083), que ahora procura encaminar a juventudes desorientadas para convertirlas en el Gran Periodismo del Año Dos Mil. Las diversas bolillas del DCR componen el así llamado "periodismo de investigación", tienen un claro origen neorrealista y exigen profesores desprejuiciados. Corresponde inscribir solamente a los alumnos avanzados, para evitar prematuras frustraciones adolescentes que amargan ideologías.

TEA hará muy bien en abrir ya una carpeta para el caso de la joven NN, 21 años, que fue violada por Néstor Alfredo Alaniz, quien actuó en complicidad con la Sra. Alaniz. Esta se ocupaba de conseguir chicas jóvenes para su marido el violador, con lo cual obtuvo también una vida conyugal muy interesante. Ese caso ha sido objeto de prisión y juicio, con la violación admitida y los nombres en los diarios. El gran problema fue que NN quedó embarazada y pidió autorización judicial para proceder al aborto. Un juez ecuánime habría dado el Visto Bueno, condenando asimismo al Sr. Alaniz a pagar los gastos, más las otras indemnizaciones que pudieren corresponder por "daño moral". Ese juez ecuánime

sólo tenía que aplicar el artículo 86 del Código Penal, que autoriza el aborto en casos de violación. Pero NN tuvo mala suerte. Tropezó con un defensor de oficio y con un juez que se oponen a todo aborto. Sostienen que el actual feto tiene un inatacable derecho a la vida y objetan el art. 86 por inconstitucional. El juez escribió un fallo de 32 carillas (según ***Página|12***, sábado 3), y la objeción se apoya en el pensamiento de la Iglesia Católica, en una convención de Costa Rica y en un premio Nobel de biología. Es segurísimo que ambos opinantes argentinos cumplen con la ley y con su conciencia cuando resuelven la vida ajena. También es seguro que pudieron encontrar pronunciamientos contrarios en otras fuentes más feministas.

Su discurso es perfecto, pero la realidad se queda a la intemperie. La realidad es o será que Alaniz y su original señora saldrán del proceso con penas muy leves y con renovados bríos para eventuales violaciones. La realidad es que existirá probablemente una criatura conflictiva, marcada desde el comienzo por la hostilidad a sus padres. La realidad es o será que NN aborrece desde ya a su hijo, que padecerá los traumas de una maternidad no deseada y que sufrirá su crisis durante el resto de su existencia, soñando cada noche con Alaniz y con su singular señora. En el "derecho a la vida" de NN, víctima inocente, no se ha pensado bastante, con lo cual le impiden resolver un problema que para muchas otras mujeres es de resorte privado. Es allí donde el discurso se tropieza con los hechos. Algo había dicho Jesús al respecto, según San Lucas (11, 46). Dijo: "¡Ay también de vosotros los legistas, que imponéis a los hombres cargas intolerables, y vosotros no las tocáis ni con uno de vuestros dedos!".

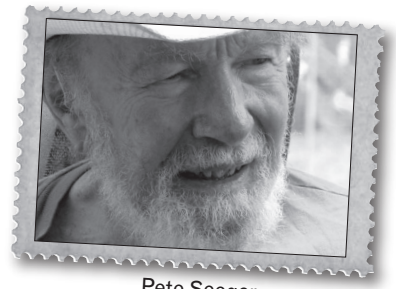
Página|12, 11 de junio 1989.

Pete Seeger
Rebelde con causa

MÁS VIEJO e igual de contestatario, Pete Seeger se presentará el 12 y 13 de agosto en el Teatro Opera junto a León Gieco.

El 18 de agosto de 1955 el cantante y banjoista Pete Seeger fue interrogado oficialmente en New York por una parte del Comité de Actividades Anti-Americanas, que presidió el diputado Francis E. Walter. La fecha es significativa, porque el caso ocurrió nueve meses después de la caída de McCarthy, censurado por sus propios colegas del Senado. De hecho, el interrogatorio a Pete Seeger probaba una vez más la simple verdad de que el macarthysmo había existido antes de McCarthy y perduró más que él. Las primeras investigaciones parlamentarias sobre el comunismo en el mundo del espectáculo se habían realizado en 1947 y derivaron a la condena contra los Diez de Hollywood. Fue después de ello, en febrero de 1950, que el senador McCarthy pronunció su primer discurso sobre la penetración comunista en la sociedad norteamericana. Su campaña tuvo un apogeo de cuatro

años (1950 a 1954) hasta que McCarthy cayó de su artificioso pedestal. Pero los comités parlamentarios de investigación perduraron. En los llamados interrogatorios de Broadway, durante 1955, el Comité hizo comparecer durante cuatro días a 23 integrantes del mundo del espectáculo. Con la excepción del actor George Hall, todos ellos se negaron a colaborar con el Comité. Después de 1955, otros interrogatorios alcanzaron a otras figuras, como el cantante Paul Robeson, el escritor Arthur Miller (ambos en junio de 1956), el compositor Earl Robinson (abril 1957) o el director teatral Joseph Papp (junio 1958). Tres décadas después, aquel período sombrío sigue llevando el nombre de McCarthy, pero ésa es una fácil simplificación histórica sobre una tendencia social de la época.



Pete Seeger

Pete Seeger fue uno de los 22 rebeldes ante el Comité de 1955, en una línea ya seguida antes por los Diez de Hollywood y por la escritora Lillian Hellman. Ante todo, Seeger nunca vio con simpatía a la autoridad y continuamente se sintió cerca de los marginados sociales durante la Depresión económica en la década de 1930. Pero además no tenía que arrepentirse de ninguna actividad política en su pasado. En 1940, a los 21 años, había formado un cuarteto llamado The Almanac Singers (con Woody Guthrie, Lee Hays, Millard Lampell), que fue precursor en la difusión del canto campesino. Después de la guerra, Seeger formó en 1948 otro conjunto llamado The Weavers, que perduró hasta 1958 y que fue un éxito considerable en todo tipo de conciertos, campamentos juveniles y grabaciones. Su estilo informal dio nacimiento a peculiares actos conocidos como ***hootenanny***, que fueron recitales colectivos de cantantes, con bastante improvisación y con la participación del público.

Seeger fue cuestionado por el Comité, que sólo pudo invocar en su contra el haber cantado en actos públicos, en algún caso con promoción parcial de elementos comunistas. Empezó por un concierto de la "Allerton Section" en junio de 1947 y después le enumeró, uno tras otro, los diversos recitales, sus fechas, sus promotores, sus ecos en el ***Daily Worker*** y en otras publicaciones de izquierda. La resistencia de Seeger fue constante: "No contestaré ninguna pregunta sobre mis vinculaciones, mis creencias filosóficas o religiosas o políticas, ni sobre cómo voté en alguna elección, ni ningún otro asunto privado. Creo que ésas son preguntas impropias para cualquier americano, especialmente bajo circunstancias compulsivas como ésta. Tendré mucho gusto en contarles mi vida, si es que quieren escucharla".

Esa respuesta se repite con variantes ante muchas otras preguntas. Les agrega que tendrá mucho placer en decir cuáles fueron las canciones de su repertorio, pero en cambio se niega a decir quiénes las escucharon, quiénes las escribieron o quiénes también las cantaron. Señala que ha cantado para vagabundos y también para la familia Rockefeller, que nunca se negó a cantar para nadie y que curiosamente no le han preguntado por sus recitales en iglesias y en escuelas. También se niega a contestar la pregunta más comprometida: si fue afiliado al Partido Comunista desde 1947.

La terquedad de los inquisidores y del acusado se prolongó durante mucho rato, en un diálogo casi monótono cuya transcripción llevó después catorce páginas. Terminó en que el comité parlamentario sometió a Seeger a la justicia, por su resistencia ante la autoridad. El cantante fue condenado a un año de cárcel, pero no llegó allí. Apeló esa sentencia y terminó eximido de cumplirla, aunque eso le llevó a una pelea que se prolongó hasta 1962.

En 1960 Seeger fue uno de los autores (con Horton, Hamilton y Carawan) de la canción ***We Shall Overcome***, que durante un tiempo llegó a ser utilizada como himno para la gente negra. En 1967 compuso ***Waist Deep in the Big Muddy*** (Hundido hasta la cintura en el barro), canción contra la guerra de Vietnam, que molestó particularmente al presidente Johnson. Por ser una figura controvertida, Seeger no apareció en televisión entre 1950 y 1967. Debió reaparecer con esa canción, pero le fue prohibida. Eso formó parte de un programa de televisión, de los hermanos Smothers, que a su vez tuvo altibajos y censuras entre 1965 y 1975, por sus numerosos episodios de sátira política y por la inclusión de artistas y oradores discutidos, como Harry Belafonte y como el doctor Benjamin Spock. El caso Seeger en 1967 fue una prueba más de que la mentalidad McCarthy no había terminado con la caída del senador en 1954.

Seeger siempre hizo cuestión de cantar para los necesitados y para los humildes, lo cual puede explicar que acceda a cantar para los argentinos de 1989. Algunos de ellos podrán integrar un ***hootenanny,*** eventualmente.

Página|12, 3 de agosto 1989.

Montevideo

(1989-2005)

El País Cultural

De izquierda a derecha: H.A.T., Elvio Gandolfo, László Erdelyi,
Lalo Scheck, Álvaro Buela, Rosario Peyrou.

El plan del ***Cultural*** se remonta al mes de abril de 1989, cuando H.A.T. visitó Montevideo para cubrir (y votar en) el referéndum para modificar o no la ley que garantizaba impunidad a los militares de la dictadura 1973-1985. Durante ese viaje propuso al diario ***El País***, con ayuda y mediación del crítico Jorge Abbondanza, un proyecto para crear allí un suplemento cultural de frecuencia semanal. La propuesta tuvo éxito. En la medianoche del 14 de mayo de 1989, día en que fue elegido presidente Carlos Menem por primera vez, H.A.T. se cruzó en la agitada redacción del diario ***Página 12*** con un uruguayo a quien apuntó con un índice seguro y anunció: "En unos meses sacamos un suplemento en Montevideo". Había dicho a diversos conocidos y amigos que si ganaba el candidato justicialista se volvía, en un todo de acuerdo con su mujer, Eva Salvo, a la ciudad y el país natal. Y eso hizo. En agosto H.A.T. había regresado a Montevideo.

Durante algunas semanas publicó notas firmadas en el suplemento dominical de ***El País***, y al fin se dedicó a estructurar un "mono" básico de lo que terminaría siendo el ***Cultural*** en un escritorio que le prestó dicho suplemento. Concretar su aparición llevó algunos meses, que pusieron a prueba su paciencia de mecha corta. Le costaba adaptarse a los ritmos requeridos para hacer encajar algo nuevo en los engranajes del diario en general.

Cuando apareció el número 1, el 13 de octubre de 1989, tenía un formato básico que sigue vigente, con algunos cambios formales, hasta hoy. Incluía una nota de tapa de 3 ó 4 páginas, algunas notas de 1 página, una "central" doble, y una contratapa con material creativo (cuento, poema, carta o miscelánea). La sección de libros, bautizada "Páginas", incluía una bibliográfica larga de apertura, dos o tres más breves, una columna de "Inventario", y el recuadro "Hay que leer", con un libro recomendado. En total tuvo 12 páginas hasta el n.º 231, en que pasó a 16, lo que permitió agregar una página de libros y hacer con más frecuencia tapas extensas, o incluir 2 dobles. En el n.º 670 volvió a las 12 páginas.

Cuando creó el ***Cultural***, H.A.T. tenía 67 años. La propuesta incluía la publicación de textos de numerosos colaboradores, que pasaban por el escrutinio y corrección de H.A.T. y los demás coordinadores. Él no figuraba como director ("no lo hago por la ***performance***. Yo sé lo que se hace y cómo se hace") aunque encabezaba la columna de un equipo inicial integrado por Elvio E. Gandolfo, Beatriz Podestá, y Rubén Torres. En el n.º 8 se sumó Rosario Peyrou, y en el n.º 68, László Erdélyi, después de algún tiempo como redactor. Más adelante Álvaro Buela integró el equipo durante varios años, hasta que partió para dedicarse al cine y la enseñanza, sin dejar de colaborar hasta hoy.

La vida de H.A.T. en Montevideo de allí en adelante fue muy activa y muy satisfactoria. Los proyectos y decisiones se sucedieron sin fin: el arreglo de la casa de la calle Masini donde vivirían con Evita (y más tarde con su querido perro Toc) hasta su muer-

te, pegada a la de su querida hermana Mireya; la participación en algunas actividades de Cinemateca; el trabajo a la vez enorme y para él agradable que debía encarar cada semana en el suplemento; la lectura e implacable opinión sobre textos literarios o ensayísticos que le sometían por ser "un famoso", le gustara o no. También se produjo el reencuentro con amigos, viejos y nuevos, conocidos y admiradores. El resultado final era un H.A.T. distendido y a la vez eléctrico, siempre con un cigarrillo en la mano.

Con el tiempo dejó la máquina de escribir y descubrió la computadora personal, o PC. Bastó que experimentara hasta qué punto le era útil para elaborar sus queridos índices para que aprendiera a usarla con gran velocidad. A cierta altura, cansado de repetir instrucciones, elaboró una página titulada "Presentación de textos" con indicaciones a colaboradores sobre detalles técnicos y estilísticos, una reescritura de sus famosas instrucciones a los periodistas incluidas en la ***Enciclopedia de datos inútiles***. Le agregó un recuadro de título intrigante, "Presos", que decía: "Si el colaborador se siente preso por tantas indicaciones sobre enfoque y estilo, le será un alivio saber que muchos escritores pasaron por la cárcel y que eso aumentó su fama. La lista comprende docenas de nombres, pero alcanzará con mencionar a Cervantes, Adolfo Hitler, Caryl Chessman, Voltaire, John Cleland, el Marqués de Sade, Daniel Defoe, J. Nehru, François Villon, Oscar Wilde, Isaak Babel. Algunos comenzaron o continuaron sus textos en la cárcel. Otros fueron a prisión por haberlos escrito."

Las oficinas del ***Cultural*** están en el octavo piso de un edificio que da sobre la plaza Cagancha. En cuanto a la amplitud de su alcance, H.A.T. lo precisó en un discurso que dio sobre el suplemento: "Escribimos, desde el comienzo, sobre personalidades y hechos de Francia, Estados Unidos, Inglaterra, España, varios países de América Latina, con mayor atención a Argentina, México y Brasil. También escribimos sobre Uruguay. Creímos y seguimos creyendo que la difusión de la cultura supone manejar nombres del mundo entero. (...) En cuanto a temas, cabe de todo en letras, cine, teatro, música, pintura, jazz, historia, filosofía, arquitectura, periodismo."

Una vez que el ***Cultural*** cobró impulso, y que inició la costumbre de números "especiales" (el 100 estuvo dedicado a Uruguay, y se agotó con rapidez), lo principal fue la extraordinaria independencia ante los parámetros económicos o publicitarios con que contó, desde el primer número hasta hoy. Después, el despliegue extraordinario de la propia producción de H.A.T., que era esperada y leída con fruición por una masa creciente de lectores, no sólo de cine. En la selección que aquí se incluye se advertirá que fue dedicando cada vez más tiempo, opiniones y fórmulas al periodismo en general. En una visita a Buenos Aires opinó en la revista ***La Maga*** que la crítica de cine ya no tenía mucho sentido y luego lo reiteró toda vez que pudo. No era un gesto para llamar la atención. Aunque hizo unas cuantas críticas en la sección de Espectáculos del diario, en el ***Cultural*** mezcló sus ya célebres notas extensas sobre cine con otras sobre política, casos históricos, viajes propios, o el mismo periodismo: casi siempre era él quien comentaba los libros sobre el tema, cada vez más abundantes por el despliegue de las carreras sobre la profesión. Fue precisamente en este período que publicó dos libros reuniendo artículos ajenos al cine: ***Postdatas al mundo*** y ***Peleas y personajes***.

La tendencia a ampliar la temática se acentuó cuando László Erdélyi creó la sección "Libros del mundo": después de las primeras apariciones, el flujo de libros en

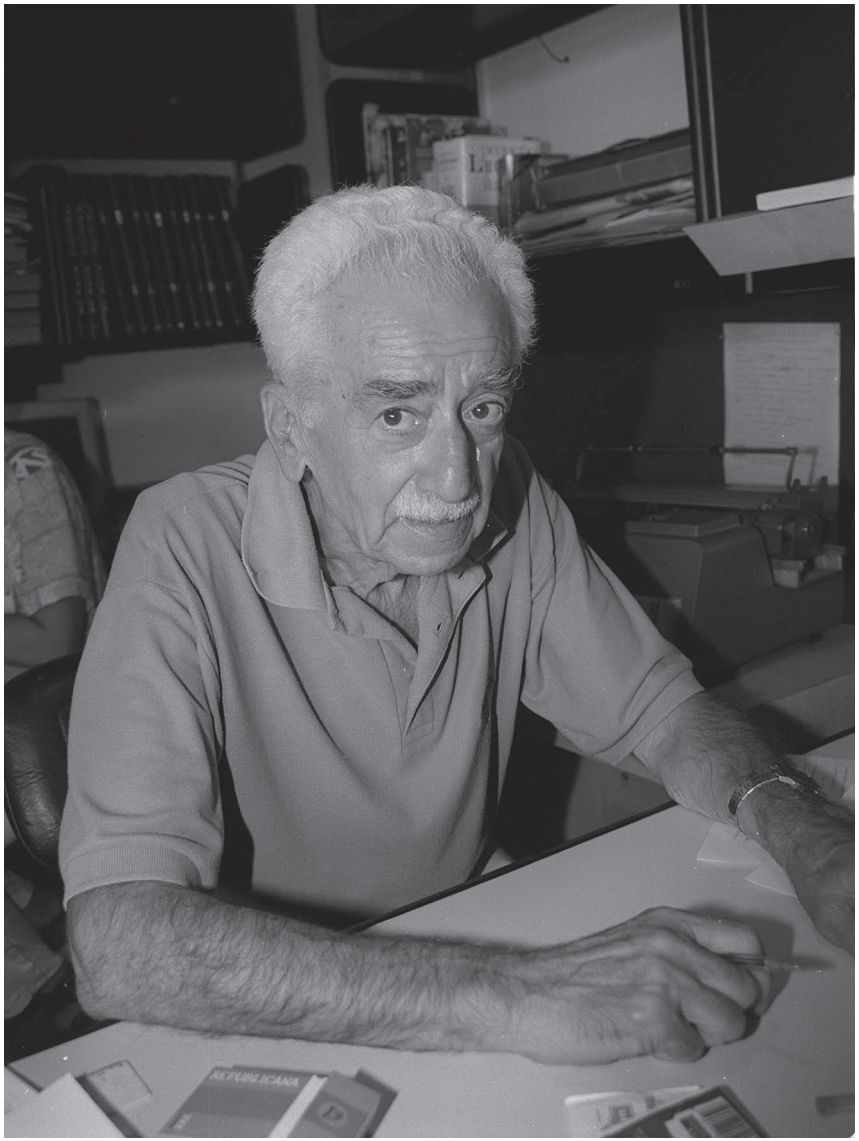
inglés o francés era lo bastante amplio como para alimentar no sólo las notas breves de la sección, sino las largas o muy largas de otros, en especial de H.A.T. Un refuerzo importante eran las revistas de cine en inglés, que recibía desde siempre, reforzadas por las que iba a buscar con metódica regularidad a la biblioteca Artigas-Washington, en particular el ***New Yorker***. Pasado cierto tiempo, los números viejos, que solían donarse, pasaron a engrosar los archivos del suplemento, donde son útiles aún hoy.

La distensión de H.A.T. fue múltiple: en el plano económico; en el emocional, próximo a un entorno geográfico y humano que conocía y había extrañado afuera; en el profesional, en cuanto se fue rodeando de gente joven y hasta mucho más joven. También se ganó algunos enemigos, en especial entre aquellos cuyas colaboraciones fueron rechazadas (sin importar el nombre o la trayectoria del autor) y entre algunos académicos recelosos, siempre despectivos de cualquier intento de divulgación.

"No quiero ganar ningún concurso de popularidad", decía, haciendo uso de su humor socarrón y de un monto de pedantería teatral. Quienes lo conocimos de cerca pudimos ver también otras facetas: el espíritu solidario con quienes le venían a pedir trabajo; el payaso que podía ponerse a bailar en medio de la calle, imitando la coreografía de un film de Miklós Jáncsó; el memorioso impenitente, capaz de recordar los teléfonos o números de casa de medio mundo, incluso de décadas anteriores; el jefe obsequioso que servía el té al equipo, todos los días a las cinco de la tarde; el compañero de oficina siempre dispuesto a escuchar un problema o a compartir libros y películas.

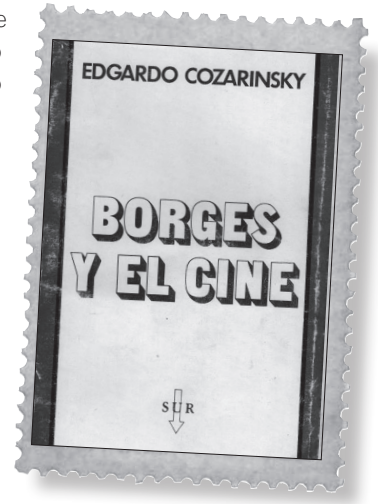
Es una ley: cuanto más vivía H.A.T., más amigos, conocidos o recuerdos iban desapareciendo. Así, además de Emir, tuvo que despedir a sus grandes amigos Hugo Alfaro, Eugenio Hintz, Juan Rafael Grezzi... Su velocidad de crucero hizo que en el último par de años sufriera una serie de accidentes menores o mayores, como una caída en el baño de un hotel europeo que lo obligó a volver y le dejó dolores de espalda durante largo tiempo, o la caída en la redacción del diario ***El País*** que quedó registrada por una cámara de seguridad (H.A.T. desaparece por un costado y varios testigos se llevan las manos a la cabeza), que le fracturó la cadera y lo obligó a soportar meses enyesado.

Ni esos ni otros percances le impidieron seguir trabajando en el ***Cultural***. Fue un bastión hasta el último minuto, incluso para quienes discrepamos con su concepto del cine o con su absoluto rechazo por la obra de tal o cual cineasta. Había en él una cualidad innata, reservada para pocos individuos: la de construirse una personalidad propia y ser fiel a ella, en el acierto o en el error, le pese a quien le pese.



Borges crítico de cine

EN 1974 EL CRÍTICO argentino Edgardo Cozarinsky publicó en editorial Sur un valioso volumen titulado ***Borges y el cine***, que incluye su propio ensayo sobre el tema, transcribe comentarios del escritor sobre diversas películas y agrega datos de lo que el cine ha hecho con textos de Borges. El ensayo de Cozarinsky establece ante todo el entusiasmo con que el escritor asistía al cine en su juventud, antes de quedarse ciego, y apunta también las vinculaciones de su lenguaje narrativo con el lenguaje cinematográfico. Es sabido que Borges desconfiaba de las vastas novelas y que prefería los cuentos cortos, más aptos para formar su narración con situaciones concretas y precisas. En tal preferencia, Cozarinsky descubre una afinidad con el cine, que también debe elegir y mostrar momentos significativos y fugaces, con un pensado mecanismo de "continuidad y discontinuidad". Esas afinidades ya habían sido señaladas por el mismo Borges, en los párrafos finales de su ensayo ***El arte narrativo y la magia*** (1932), donde invoca ejemplos cinematográficos para sus tesis.



Las reseñas críticas de la recopilación incluyen comentarios de 17 películas, algunas observaciones de Borges sobre el doblaje y otras sobre un libro de cine. En una muestra de encomiable prolijidad, Cozarinsky (con presumible apoyo de Alberto Tabbia) agrega a ello las fichas técnicas que permiten identificar los títulos comentados y otros de mención incidental. Eso suma 58 identificaciones de películas notorias, comprendidas entre 1931 y 1945. La recopilación era escasa para representar el cine de la época y terminó además por ser incompleta. Cuando Borges ya había fallecido, el crítico rosarino Fernando Chao encontró y difundió otras cinco reseñas de Borges, escritas en 1933, que fueron así transcriptas en ***La Nación*** (1.3.87). Una de ellas procura demoler a **King Kong** (Cooper y Schoedsack); otras dos vindican **Huérfanos en Budapest** (Rowland V. Lee) y **La aventura africana de Kongo** (William Cowen, con Walter Huston).

HACIA EL INCENDIO. Borges no hizo escuela como crítico de cine. Hoy es divertido leer esas reseñas, donde el ingenio y el lenguaje punzante sustituyen a una valoración más ecuánime. Como escribía para el público minoritario y culto de la revista ***Sur***, no necesitaba ser didáctico y prefirió mostrarse brillante, subjetivo, a veces muy perspicaz pero a menudo muy desdeñoso de valores consagrados ya entonces por la historia del cine. Le gustaba von Sternberg en su primer cine policíaco de 1927-29 y alguna vez apuntó con razón que la tradición literaria de la épica ya se había perdido y que fue insólitamente rescatada por Hollywood en el cine del Oeste. En 1941, al comentar una de las versiones de ***Dr. Jekyll and***

Mr. Hyde, formuló con fundamento la teoría de que esa versión cinematográfica habría sido más creíble si hubiera utilizado a dos distintos actores (propone a George Raft y Spencer Tracy) que finalmente demuestran ser dos variantes de un mismo personaje. Eso habría sido más fiel a la novela de Stevenson que la otra fórmula utilizada, donde Spencer Tracy toma su brebaje y "se transforma en Spencer Tracy con distinta peluca y rasgos negroides".

Pero junto a esas observaciones agudas, Borges era capaz de comentar **El delator** (1935) sin mencionar una sola vez al director John Ford, al novelista Liam O'Flaherty ni al actor Victor McLaglen. O podía llegar al terrorismo de afirmar velozmente que **La casa de Rotschild**, **Reina Cristina**, **David Copperfield**, **La tragedia de Louis Pasteur** y **Las cuatro hermanitas** son cinco películas que "justifican, por no decir reclaman, el incendio del cinematógrafo en que las den…".

CULPAS FELICES. El pronunciamiento subjetivo y la frase pulida eran desde luego su placer personal, reiterado con delectación. En 1931 comenta una versión alemana de *Los hermanos Karamazov* y escribe: "Yo desconozco la espaciosa novela de la que fue excavado este film: culpa feliz que me ha permitido gozarlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura, a ver si coincidían" (p. 27).

Cuatro años después ve **El delator** y escribe: "Ignoro la frecuentada novela de la que fue extraído este film: culpa feliz que me ha permitido seguirlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura, para verificar coincidencias" (p. 35).

En 1936 comenta **Lo que vendrá** (sobre novela de H. G. Wells) y lo califica como "el grandioso film que hemos visto", acotando: "grandioso en el sentido peor de esa mala palabra". En 1941 comenta **El ciudadano** de Orson Welles: "Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente; es genial, en el sentido más nocturno y más alemán de esa mala palabra".

Los lectores de Borges no llegaron a aprender mucho de sus evaluaciones cinematográficas, que nunca estuvieron al nivel de sus eruditas críticas literarias. Hoy parece claro que como crítico se equivocaba en varios de sus rechazos absolutos (a Chaplin, Eisenstein, Welles, Greta Garbo). Por otra parte, en ese período 1931-1945 Borges no era famoso y sus comentarios sobre cine padecieron de escasa circulación. La revisión de esos textos enseña algo, sin embargo. Enseña la debilidad esencial de los grandes pronunciamientos críticos que intentan consagrar para siempre o aniquilar para siempre. En el otro extremo, enseña también el mérito de afinar el lenguaje, elegir las palabras, transmitir, como alguien lo exigía, "en cada línea un dato, en cada párrafo una idea".

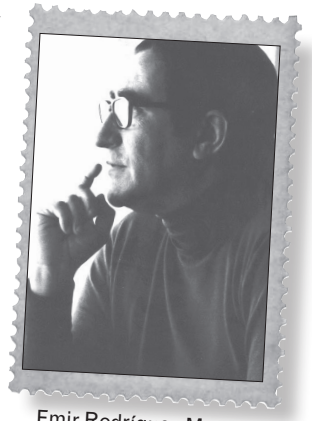
El País Cultural, 7 de junio 1991.

Testimonio Personal

Perfil de un Crítico

TUVE MIS DIFERENCIAS con Emir Rodríguez Monegal, pero también las tuvieron Carlos Quijano, veinte intelectuales que fueron sus contemporáneos y media docena de mujeres que atravesaron su complicada vida. Si hoy importa mencionar diferencias, después de su penosa muerte, es porque ningún perfil de Emir sería cierto sin su pequeño porcentaje de asperezas. En mi caso, todos los conflictos fueron triviales, carecen de interés histórico y terminaron superados por el compendio de cariño y respeto que sentí por él, en una mezcla agridulce que fue experimentada con diversos sabores por Hugo R. Alfaro, Mario Benedetti, Maneco Flores, Antonio Larreta, Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno, Mauricio Müller, Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Idea Vilariño y otros integrantes de una presunta generación del 45 que irremediablemente se está esfumando de a poco. Con cierta ventaja sobre otros, tuve el privilegio de compartir con Emir muchas tareas, a lo largo de cuarenta años y a menudo en el mismo frente de batalla. Eso nos enseñó a limar los inevitables desajustes que se producen hasta en los más armoniosos y prolongados matrimonios. A cierta altura "nos poníamos de acuerdo en que estábamos en desacuerdo" (sic) y a partir de allí teníamos mucho por hacer.

En buena medida lo hicimos juntos, pero él lo hizo mejor. Debió ser en 1941 que conocí a Emir en los pasillos universitarios donde ambos terminaríamos por interrumpir los Preparatorios de Derecho. Me recuerdo deslumbrado en esas primeras semanas por su memoria, por los tesoros de su biblioteca, por la variedad de sus inquietudes estéticas, que entonces no supe calibrar. Había una guerra en el mundo, mientras Emir se preocupaba no sólo de la cultura sino del contexto social en que la cultura existía, con una indagación de lo que él demasiadas veces llamó "raíces". En alguna oportunidad posterior le señalé que estaba abusando del término, pero con ello sólo conseguí una disertación sobre la complejidad de los fenómenos humanos. Insoportablemente, solía tener razón y además estaba empeñado en tenerla. Esos y otros ejercicios de esgrima comenzaron una amistad duradera, con la fecundación recíproca que aportaron los amigos comunes y quienes eran en rigor nuestros mayores (Arturo Despouey, Juan Carlos Onetti), más la provocativa coincidencia de que en 1941 se estrenara también **El ciudadano** de Welles, excitando a las neuronas uruguayas mucho antes que a las francesas. El azar quiso que yo me hubiera acercado ya al periodismo y que ese poderoso virus se infiltrara en Emir. También el azar determinó que en 1944 yo atravesara una plácida convalecencia y que él se apresurara a enriquecerla con *La montaña mágica* de Thomas Mann, con *Moby Dick* de Melville, con los tomos de Proust, que fueron estreno absoluto para ese barrio. Y el mismo



Emir Rodríguez Monegal

azar acercó nuestros domicilios a unos doscientos metros de distancia, cuando Emir se casó y tuvo su casa en J. L. Osorio 1179 (Pocitos Nuevo), hacia 1947-1950, justamente cuando compartíamos ya algunos trabajos. En rigor, debo a Emir una ampliación de horizontes.

Porque no fue el azar lo que me atrajo hacia él, sino su creciente sabiduría y la habilidad con que terminó por impartirla. Definir a Emir como un pozo de erudición fue una simpleza frecuente, pero conformarse con ese retrato es quedarse a mitad de camino. Tenía ciertamente toda la literatura y casi todo el teatro en la cabeza, desde las tragedias griegas hasta las novelas policiales norteamericanas, más todo un repertorio rioplatense y latinoamericano que gradualmente se concretó en libros y folletos sobre Horacio Quiroga, Andrés Bello, José Enrique Rodó y desde luego Jorge Luis Borges, que pasó a ser hacia 1943 su dedicación preferencial. Mucho después, cuando la Enciclopedia Británica resolvió conceder a Borges el honor de un ensayo especial, confió la tarea a Emir, y ese excelente texto enriquece hoy el tomo 3 de la edición 1977. Pero ni antes ni después fue Emir sólo un erudito, sino sobre todo un combativo profesor, incluso de quienes no se habían inscripto como sus alumnos e incluso de algunas mujeres que sólo pretendían vivir con él. Revisaba inquisitivamente las concepciones ajenas, las rastreaba hasta sus queridas raíces y a menudo las impugnaba con modales de cumplido ***gentleman***, proponiendo relecturas, revisiones y prolongaciones de aquello que creía mal comprendido. A cierta altura, todo el Uruguay podía ser su aula de clase. Fue en la página literaria de ***Marcha***, alrededor de 1947, que hizo sus informes sintéticos y puntuales sobre Kafka, sobre Henry James, sobre Marcel Proust, sobre James Joyce, sobre Jean-Paul Sartre, descubriendo mundos distintos a una generación. No se lo agradecieron bastante, y desde la perspectiva actual aquellas exploraciones pueden parecer un lugar común, sin la carga reveladora que tuvieron entonces. Pero lo mismo haría la perspectiva actual con la Revolución Rusa de 1917.

Aquella vocación didáctica surgió de un joven que era culto e introvertido en 1941, en parte porque otros (también yo) lo empujaron a poner en circulación lo mucho que sabía. Hacia 1942 asomó tímidamente en las páginas de ***Cine Radio Actualidad*** y poco después ya era profesor de literatura. Durante 1945-1952 compartí con él los afanes de ***Marcha***, que son toda una historia y que hoy suenan a leyenda; en 1952-1955 integramos el pequeño milagro que fue la revista ***Film***, publicada por Cine Universitario, y en 1960-1965 los rigores diarios de la página de Espectáculos de ***El País***, que dejó alguna marca. Los viajes nos distanciaron físicamente, en buena medida porque Emir adquirió una celebridad internacional.

En 1980 él vivía en Estados Unidos y yo en Barcelona cuando me sorprendió con la propuesta de que le tradujera su ***Borges*** al castellano, primero porque el libro sólo existía en su versión inglesa, segundo porque el Fondo de Cultura Económica (México) necesitaba ese texto con cierta urgencia, y tercero porque él no tenía tiempo material de hacerlo. El libro era y es admirable, con rincones de Borges que pocos conocen, pero la propuesta era asombrosa. Había que poner a Emir en castellano, aunque él mismo era a esa altura un estilista consumado. Quise hacerlo con mis mejores luces, justificándome con que yo podía conocer los giros verbales de Emir mejor que otros posibles traductores. Y por otra parte, en lo que ya era un hábito para ambos, él pedía una "lectura crítica", para subsanar repeticiones, omisiones, contradicciones y otros pequeños baches que se deslizan irremediablemente en un libro de 502 páginas. Después la editorial demoró la publicación, por motivos mexicanos y ajenos a este servicio, pero creo saber que Emir quedó satisfecho, ya que mencionó el caso en el excelente y postrero reportaje que le hizo Ruben Cotelo (***Jaque***, noviembre 7 de 1985).

Emir no podía acometer su propia traducción porque era un hombre muy ocupado, y eso se debía a que padeció una mente irrefrenable, con lo cual siempre buscaba hacer cosas que creía haber descuidado antes. En dos semanas de 1979 tuvo vacaciones en Yale pero las dedicó a dar unos cursos que le habían pedido en Los Ángeles, mientras preparaba además una ponencia para un congreso literario europeo. Un día de 1950 lo visitamos con Alfaro, para documentarnos mejor sobre Juana de Arco, cuando era inminente el estreno de la versión cinematográfica con Ingrid Bergman. Entresacó y leyó a gran velocidad tres capítulos de un enorme tratado francés; a la semana siguiente me contó, con aire casual, que se había entusiasmado con el texto y que terminó leyendo íntegras sus seiscientas páginas. Fue también en esa época que se puso a comparar textos de Proust con una traducción inglesa y terminó por releerse todos los tomos de ***À la recherche du temps perdu*** en su original francés. En 1952 y en un Festival de Punta del Este, experimentamos juntos el primer Bergman de nuestras vidas, que fue **Juventud divino tesoro**, y en esa noche de hotel se hizo largo y rico el coloquio de Emir para revisar y desentrañar el hallazgo, dato que podría ser relevante para despejar otras leyendas, porque en verdad once críticos uruguayos descubrieron simultáneamente a Bergman durante aquella semana balnearia. Eso dejó una semilla, primero porque aparecieron otros Bergman durante la etapa inmediata que fue ***Film***, y después porque en 1964, robando tiempo a ***El País***, terminamos por recopilar conjuntamente una serie de crónicas de ambos para un libro que se llamó ***Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico.*** Hace muy poco bromeamos que si ese libro casi secreto hubiera llegado a la fama, su título correcto pudo haber sido ***Early Bergman***. Pero no ocurrió.

Los rasgos mejor notados por los testigos de Emir fueron su capacidad de trabajo y su velocidad de escritura, y así se desplegó sucesiva y alternadamente como crítico de literatura, de cine, de teatro, de artes plásticas, como autor de una docena de libros y folletos, como editor de revistas literarias (***Número*** en Montevideo, ***Tiempo Nuevo*** en París), como partícipe de congresos, como profesor de muchos cursos y especialmente como director del departamento de literatura española y latinoamericana de la Universidad de Yale, cargo que ocupó hasta su fallecimiento y que dejó una siembra de discípulos. A eso habría que agregar aún dos matrimonios, tres hijos, el interés ocasional por el psicoaná-

lisis, la singular competencia para el baile de salón. Era un hombre sociable, pese a todo, aunque prescindía del automóvil, del cigarrillo, de los naipes y de todo deporte, incluso el ajedrez. Quienes le conocieron, con mayor o menor fortuna, supieron que su curiosidad intelectual había rendido frutos, durante cuatro décadas, aunque para eso también le fue necesario irse del Uruguay, país que irradia exilios. Parte de esos frutos se advierten en sus mejores logros, como el ***Borges*** y como Yale. Donde otros profesores se contentarían con las ***Obras Completas*** de Borges (que son harto incompletas), Emir poseía casi todas las ediciones originales y hasta los insólitos recortes de lo que Borges escribía en ***El Hogar*** hacia 1937. Donde muchos de sus colegas se conformaban con apoyarse en resúmenes y en manuales, Emir podía aducir con fundamento que había leído (por ejemplo) a los autores brasileños en portugués y a Corneille o Racine en francés. Con cuatro idiomas, su memoria, una monstruosa biblioteca a cuestas y su resistencia a la fatiga, Emir quedaba más allá de todo posible competidor. El mayor inconveniente de su amistad terminó por ser la necesidad de ayudarle en una mudanza, porque los libros pesan y porque su orden es necesario.

Pero más allá de la biblioteca y de la cultura misma, hay que señalar en Emir su insobornable análisis de las ideas propias y ajenas, lo cual tuvo su costo adicional en algunas polémicas, como lo supieron Roberto Ibáñez, Ricardo Paseyro, y Ángel Rama, entre otros. Fui testigo de algunos de esos choques y ocasionalmente conseguí frenarle ciertas derivaciones personalistas, mientras él me corregía diversas inepcias juveniles. De hecho, aprendimos juntos una parte de lo que en periodismo sirve y una parte de lo que no sirve, en una depuración que se podría advertir en los pasos dados desde ***Marcha*** a ***Film***, desde aquí a ***El País*** y después a otros países. Aprendimos que la prosa útil es la más económica y que un texto debe decirlo todo sin una palabra ni una frase de más. Aprendimos que el estilo no es una salsa que se agrega a esa prosa sino la forma de encararla. Aprendimos que mantener todos los verbos en tercera persona es una maravillosa disciplina para lograr la objetividad.

Y aprendimos algo que sólo cabe definir como crítica constructiva. En cierto sentido éramos hormas intercambiables para nuestros respectivos zapatos y llegamos rápidamente a una fórmula que aplicamos durante cuatro décadas. Nos leeríamos recíprocamente las notas, antes de darlas al taller, y formularíamos abiertamente las observaciones. La norma era prescindir de personalismos y de todo orgullo posible. Más aún, la orden era "cien por ciento de franqueza y cero por ciento de ofensa". Será prudente no imponer esas reglas de oro a los bulliciosos, personalistas y juveniles periodistas de hoy, pero ahora mismo me gustaría que Emir leyera este recordatorio, cuando tristemente ya no puede.

El País Cultural, 20 de septiembre 1991.[1]

[1] Publicado originalmente en ***Emir Rodríguez Monegal. Homenaje***, un libro editado en 1987 por el Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay en homenaje a Emir Rodríguez Monegal, compilado por Lisa Block de Behar.

Lenin sin barbita, Stalin de entrecasa

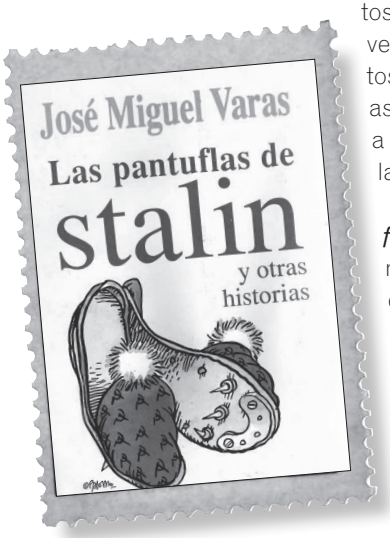
STALIN NUNCA SE ACOSTABA antes de las seis de la mañana ni antes de leer minuciosamente la edición matutina ***Pravda*** de cada día. Como trabajaba de noche, era frecuente que llamara a cualquier hora a alguna dependencia oficial, para pedir informes o para dar órdenes, con el resultado de que los horarios de muchas dependencias debían sujetarse a las costumbres del jefe. Ministros, almirantes, generales o intendentes podían ser sacados del lecho para remover papeles, así que se establecieron largas guardias nocturnas, con funcionarios que velaban junto a los teléfonos, tomando té y jugando continuamente al ajedrez, hasta que el sueño oficial descendiera sobre ellos. "El esplendor del ajedrez soviético le debe mucho a Stalin", transcribe el autor. "Nunca tantos jugaron al ajedrez tan a menudo y durante tantas horas seguidas".

El dato del ajedrez, que conduce imprevisiblemente desde Stalin a los campeones Karpov y Kasparov (nacidos en 1951 y 1963) explora sólo uno de los muchos rincones que el escritor chileno José Varas documentó durante su larga residencia en Moscú. Cerca de allí está la celosa vigilancia de Stalin sobre cada palabra y cada foto de ***Pravda*** y de otros diarios, lo cual provocaba que todo periodista debía hacer muy buena letra para evitarse un viaje a Siberia. También figura la supervisión de Stalin sobre el cine soviético, al punto de que no se pudiera estrenar una película que él no hubiera autorizado. Esto creó en 1951 una grave crisis de programación, porque el jefe se había quedado algunas semanas en el Cáucaso. Aun más grave, por su incidencia en la historia oficial soviética, fue la vigilancia de Stalin sobre todo texto político, de donde fueron gradualmente borrados Trotsky, Kamenev, Zinoviev, Bujarin y otros líderes caídos en desgracia. Sólo quienes vivieron fuera de la URSS pudieron enterarse de que un español llamado Ramón Mercader asesinó a Trotsky en 1940. Esto y mucho más surge del primer capítulo de este libro, donde una mucama se equivoca al tirar a la basura las viejas pantuflas de Stalin, provocando sin desearlo una colosal búsqueda de otras iguales en todo el país, operación en la cual fracasaron el ministro Beria y centenares de funcionarios. A partir de la pintoresca anécdota, ese Stalin en pantuflas pasa a ser el origen y la metáfora de todo un cuadro nacional, que el autor del libro recoge con abundancia de anécdota y de humor.

Varas había sido corresponsal en Moscú del diario chileno ***El Siglo***, volvió a Chile, tropezó poco después con el golpe de Pinochet (setiembre 1973) y regresó una vez más a Moscú, sin adivinar que su exilio duraría catorce años y que su hija Mariana llegaría a hablar el ruso mejor que el castellano. Cuando Varas redactó estas memorias en 1988, los soviéticos no habían derrumbado aún las estatuas de Lenin, con lo que el cuadro del libro no padece ni una sombra de oportunismo. Como se apresura a aclararlo en sus primeras páginas, el autor no se considera un "sovietólogo", y no pretende haber estudiado el país mucho más allá de lo que le aportara su experiencia cotidiana.

Pero esa experiencia fue muy rica, se apoya en largas conversaciones y está transcripta con perspicacia e ingenio, virtudes que los corresponsales extranjeros no suelen mostrar. Una prolongada visita de Varas a Margarita Vasilievna

Fofanova conduce al relato de cómo Lenin llegó a San Petersburgo en 1917, se escondió en el piso de Margarita (que entonces tenía 34 años), utilizó un nombre falso y durante varios días combatió trabajosamente con el Comité Central del Partido, hasta imponer su tesis de que el gobierno provisional de Kerensky debía ser derrocado de inmediato. En ese momento Lenin no tenía perilla ni bigote (que lo habrían hecho reconocible), con lo cual Margarita desmiente las fotos impuestas por Stalin y desmiente también las versiones deformadas de reuniones y documentos en esos días críticos. La historia oficial queda así retocada por un testigo ocular, que vivió junto a Lenin y debió rezongarlo cuando se olvidaba de la imprescindible peluca.



Aun más sustancioso es el tercer relato, ***La formación de un académico***, centrado en el camarada José Grigulievich, que hablaba español, estaba en contacto con latinoamericanos y llegó a trabajar en Montevideo en fecha imprecisa. A lo largo de sesenta páginas, Grigulievich describe aquí las sorprendentes idas y vueltas de la historia soviética, la documentación, la propaganda, las cárceles y los laberintos de posturas políticas, a través de décadas. Pocas descripciones de la mentalidad comunista han sido tan ricas, porque tras una serie de viajes oficiales, Grigulievich juntaba la elocuencia con un fino humor, incluyendo allí la autocrítica, sin la cual un ideólogo soviético no tiene derecho a vivir. Un punto recordado en sus relatos es la paranoia con que Stalin (alimentado por Beria) reprimió ferozmente a los funcionarios vueltos en 1939 de la guerra civil española, liquidándolos en una serie de crímenes políticos harto irracionales. Otro punto valioso es su constancia de que muchas modas y costumbres de la época se mantuvieron vigentes después que Stalin cayó en desgracia (1956), a través de los gobiernos de Kruschev, Andropov, o Brezhnev. Entre las bromas de la autocrítica, Grigulievich incluye su cuento sobre una mítica Radio Armenia, que atendía consultas telefónicas del público:

OYENTE: -Dígame, ¿se podría construir el socialismo en Suiza?
RADIO: -Sí, se puede, pero sería una lástima.

Las pantuflas de Stalin y otras historias, de José Miguel Varas; edic. CESOC, Santiago, 1990. 174 páginas.

El País Cultural, 25 de octubre 1991.

MEMORIAS DE UN SUBDESARROLLO

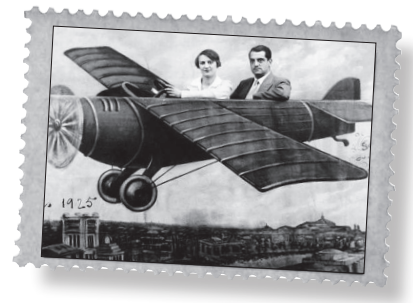
La otra cara de Luis Buñuel

A LOS 82 AÑOS, casi ciega y sumamente sola en su casona mexicana, Jeanne Rucar de Buñuel contó a Marisol Martín del Campo las anécdotas de una larga vida. El centro de esas memorias era su marido Luis Buñuel (1900-1983), el realizador español más famoso del siglo, que logró su prestigio tras una carrera que incluyó prolongados períodos en Francia y en México. En su juventud, Jeanne llegó a ser pretendida por un vizconde francés y por un príncipe de Cambodia, en ambos casos sin consecuencias. "Yo, vizcondesa y princesa, terminé, muy feliz, siendo la cocinera de Luis Buñuel" (p. 30). También fue la perfecta ama de casa, la madre de sus dos hijos, la compañera de viajes y exilios, incluyendo algún período de problemas económicos (en Estados Unidos, 1940-1945). La convivencia de ambos perduró más de cincuenta años.

Con la posibilidad de un testimonio tan cercano, pudo esperarse que Jeanne iluminara la carrera de Buñuel, especialmente en momentos tan críticos como el escándalo en París cuando se estreno **L'Age d'or** (1930) o el curioso caso de **Viridiana** (1961), la primera película española premiada en un festival internacional (en Cannes) y también la víctima de una prohibición franquista, que demoró su estreno en Madrid hasta 1976. Durante quince años el solo nombre de Buñuel fue una mala palabra para diarios, revistas y libros de España.

Pero Jeanne cuenta poco o nada al respecto, porque fue poco o nada lo que supo. "Me tocó vivir el surrealismo. La verdad, me parecía tonto todo lo que decían. No les entendí nada. Fui una joven osada por casarme con Luis. Era brusco, no me hablaba de sus películas o de sus intereses, nunca le pregunté, sabía que no obtendría respuesta. No me arrepiento, fui feliz con él" (p. 157).

La omisión dejará en el fracaso a mucho aficionado cinematográfico que vea el apellido Buñuel en la portada y se apresure a enriquecer su biblioteca del ramo. Pero a cambio de ello, Jeanne aporta con prodigiosa abundancia el retrato de la persona Buñuel, como marido celoso y como consumado machista. Aquel hombre radical, que desde **Un chien andalou** (1929) se proponía reventar a la sociedad burguesa, a la Iglesia Católica, a la hipocresía sexual, era en su casa un pequeño tirano, que no permitía recibir visitas a su mujer y a sus hijos, expulsaba a éstos de la habitación para recibir a sus amigos propios y empuñaba la escopeta ante la remotísima sospecha de que otro hombre dijera un piropo a Jeanne. Este reaccionario de marca mayor, que exigía obediencia y no daba explicaciones, hizo alguna vez una película (**ÉI**, 1952) sobre la locura de un hombre enfermo de celos. Después de narrar ese caso patológico, Buñuel siguió siendo un gran celoso durante treinta años. Lo cuenta Jeanne, hasta con cierto orgullo, mientras puntualiza que ella tuvo solamente a ese hombre en su vida, mientras le consta que alguna vez Buñuel la engañó con una actriz. Esa



es la fórmula precisa del machismo, con modelos tradicionales en España y México. Para la prologuista Marisol Martín del Campo, la actitud de Buñuel frente a su mujer se concentra en tres palabras: "posesión, celos, apartheid" (p. 9).

El punto enseña a no tomarse demasiado en serio los pronunciamientos teóricos de Buñuel ni de nadie. Ese hombre que renunció a la religión y que la satirizó reiteradamente, fue un hombre obsesionado por la Iglesia, que alguna vez dijo "Soy ateo, gracias a Dios" y que en sus últimos años encontró a su mejor confidente en el cura católico Julián. Tampoco hay que tomarse demasiado en serio las deducciones sociológicas, psicológicas, psicoanalíticas y hasta morales que tantos críticos han extraído de **Un chien andalou** y **L'Age d'or**. Tanto a Buñuel como a su socio Salvador Dalí les gustaba asombrar al burgués, patear al perro, fotografiar a un burro muerto sobre el piano y una vaca viva sobre la cama, sin olvidar la deliberada truculencia de un primer plano de un ojo cortado por una navaja, en vivo y en directo. Esos eran los sacudones del surrealismo contra el orden social establecido. Pero en su casa, Buñuel no toleraba que se dijera la palabra "sexo", que se pronunciara una indecencia o que su mujer intercalara una frase en una charla de hombres. El orden doméstico se le podía caer.

El ostentoso Salvador Dalí, a quien Jeanne pinta como un gran pintor y un gran inútil, comenzó por una rebeldía parecida y después se entregó al franquismo, a la Iglesia y al dólar, lo que motivó por cierto la famosa broma de que su nombre podía ser reconstruido como "Avida Dollars". Hacia 1943, mientras el franquismo dominaba en España y Buñuel sobrevivía en Estados Unidos las penurias del exilio, Dalí publicó en algún lado que Buñuel era comunista, frase que Jeanne recuerda con dolor (p. 75) porque eso determinó que Buñuel perdiera su empleo en el Museo de Arte Moderno de New York y tuviera después otras dificultades para conseguir una visa norteamericana. La afirmación de Dalí era simplemente una mentira, pero cuando Buñuel le pidió explicaciones, Dalí se tomó el problema a la ligera: "Lo hice por divertirme". Los dos amigos rebeldes quedaron peleados para siempre. Con las cosas serias no se juega.

Memorias de una mujer sin piano, por Jeanne Rucar de Buñuel, transcripción de Marisol Martín del Campo; Alianza Editorial, Madrid, 1991. 160 págs.

El País Cultural, 11 de noviembre 1991.

Apuntes sobre una cleptocracia

EN MAYO DE 1990, la frase "robo para la Corona" fue pronunciada en Buenos Aires por José Luis Manzano, actual Ministro del Interior y mano derecha de Menem. Después la repitió "cada vez que enfrentó cuestionamientos por prácticas corruptas" (pág. 114). Recogida por Verbitsky para el título de este libro demoledor, la frase insinúa que Manzano sabía lo que estaba haciendo (o sabe que lo está haciendo) y contaba (o cuenta) con la mayor protección posible en la materia. En la página anterior a esa cita, el libro recoge también el dato de que existiría "un fondo sostenido por grandes empresarios para incrementar los sueldos de los principales funcionarios" y el otro dato de que el embajador del Vaticano había preparado ya una bandeja con denuncias sobre la corrupción en Argentina.

Manzano recibe 37 menciones en el índice final de nombres propios, que abarca 16 páginas, pero en la lista de "principales funcionarios" y amigos preferidos, el actual Ministro es sólo una parte de un elenco multiestelar, donde en orden alfabético también se destacan María Julia Alsogaray, Julio César Aráoz, Rodolfo C. Barra, Luis Barrionuevo, Eduardo Bauzá, Carlos Carballo, Mario Caserta, José Roberto Dromi (papel protagónico, con 60 menciones), Raúl Granillo Ocampo, Alberto Kohan, Eduardo Menem, Juan Carlos Rousselot, Jorge Triaca, Miguel Ángel Vicco, Amira Yoma y Emir Yoma, este último como estrella mayor en la publicitada exigencia de dinero al frigorífico Swift para "destrabar" un expediente. En su página 16, el libro recoge de fuentes bancarias y empresarias la afirmación de que el país está viviendo una "cleptocracia", o gobierno de ladrones, y después la sintética fórmula aplicada: "Es la paralización deliberada de las privatizaciones en el Poder Ejecutivo, y de las leyes en el Congreso, hasta cobrar peaje para darles luz verde".

Apenas publicado este libro, Manzano amenazó públicamente que entablaría juicio por difamación, y que lo mismo harían otras personas mencionadas en estas cuatrocientas páginas, pero hasta última noticia, Verbitsky se ha permitido sonreír al respecto. En doce páginas de un capítulo final titulado "Notas", donde se revelan muy poderosos archivos, el autor especifica ordenadamente las fuentes de sus descripciones. Allí hay recortes de todo diario de Buenos Aires, algunos recortes del interior, citas de una docena de libros y otras citas de varias docenas de expedientes administrativos y judiciales, todo lo cual se acumula con el doble fervor por el interés público y por el dato exacto.

No es probable así que un pleito por difamación llegue muy lejos. Por otra parte, son ya notorios los mecanismos del gobierno de Menem en esta materia. Comienzan siempre por calificar de "calumnia" y de "delincuencia periodística" las afirmaciones que pocos días después son confirmadas como irrefutables. Ocurrió con aquellas comisiones que se pedían al frigorífico Swift, con la consiguiente protesta de la embajada de Estados Unidos, con el lavado de dólares en el narcotráfico, con la discutida actuación de la jueza Servini de Cubría en ese mismo episodio. Mientras este libro se imprimía, el mecanismo se repitió con el escándalo de la leche en polvo y con la presunta falsificación de billetes en la misma Casa de la Moneda. En Argentina el escándalo no está en la prensa sino en la realidad.

CONDUCTAS SOSPECHOSAS. La privatización de empresas públicas ha sido la fuerza motriz del actual gobierno Menem, como forma de enderezar las decaídas finanzas nacionales. Ese camino ha sido y es muy discutido, porque lleva a vender "las joyas de la abuela" para pagar deudas, sin que eso garantice un mejor funcionamiento de aquellas empresas. Si éstas daban ganancias (como Aerolíneas Argentinas) parece insensato venderlas. Si daban pérdidas (como Yacimientos Petrolíferos Fiscales) la privatización conduce nada menos que a entregar riquezas naturales

y ponerse en manos del capital extranjero. Pero aun en el extremo de que la privatización sea el camino correcto para manejar petróleo, líneas aéreas o teléfonos, el dato grave de esas operaciones es que el patrimonio aparezca evaluado a cifras inferiores al valor real, según muchos observadores. Así se llegó a facilitar la venta, mientras los más altos funcionarios mostraban un sospechoso interés en apresurar trámites, saltándose a menudo los recaudos legales, los mismos pliegos de condiciones, las objeciones parlamentarias y los ríos de observaciones periodísticas. Antes de emprender el abrumador análisis de esos casos, que le ocupan la mayor parte del libro, Verbitsky señala aquí la previsión con que el gobierno Menem se liberó de los organismos de control, colocando a gente adicta en la Sindicatura General de Empresas Públicas, en las diversas fiscalías administrativas y hasta en la Corte Suprema (págs. 65 a 106). Cuando el tribunal de cuentas hizo serias objeciones a cinco operaciones de compras y contratos, Menem pidió y obtuvo la renuncia de todos sus miembros. Como lo señaló el mismo presidente más de una vez, hay corrupción en todos los países, con algunos sonados episodios en Estados Unidos, Italia y Japón. Pero sólo en Argentina el gobierno fomenta la corrupción, encogiéndose de hombros frente a las denuncias, nombrando para altos cargos a personas procesadas por su actuación anterior (Alsogaray, Carballo, Vicco) o quitando del medio a fiscales que protestan (Ricardo Molinas).

SECRETOS DE LA *QUWAIMA*. Un imprevisto resultado del gobierno Menem es que en dos años la Literatura de Denuncia llegó a constituir ya todo un género, dentro del cual este volumen de Verbitsky opera como Libro Mayor y como modelo de investigación. La obra llegó rápidamente al sitial de ***best-seller*** y se mantuvo allí, en parte porque las menciones de nombres propios en el Índice final son ya una garantía de que muchos curiosos y todos los afectados necesiten tener el libro a mano, quizás con dolor. En el caso, el autor ha contado con virtudes propias y de larga data, que comprenden el coraje personal y un poderoso archivo en su computadora. Pero también ha utilizado el rico filón de los mismos funcionarios, que han competido entre sí, han formado bandos y se han denunciado recíprocamente, en una lucha interna por el poder o por una tajada mejor. Ese repertorio fue y es toda una fuente de información.

La otra ventaja de Verbitsky ha sido la repercusión periodística y empresaria de esos casos. Sostiene largamente que muchas grandes empresas han sido las beneficiarias de los negociados ("hay un corruptor por cada corrupto", cita), con el corolario de que otras empresas han llegado a protestar por injusticias y por curiosos arreglos. En la página 196, detallando el sórdido caso Swift, el autor acota que ciertos altos funcionarios atendían (o atienden) negocios del Estado en una oficina privada de Florida esquina Paraguay, donde se iniciaban (o inician) los laberintos ilegales y donde debían (o deben) concurrir los empresarios interesados en apresurar trámites o en obtener prebendas. Ese fenómeno no fue inventado para este libro. Estaba detallado por ***Clarín*** y por ***La Nación***, en enero 1991, con la curiosidad adicional de que uno de esos diarios informaba la etimología del vocablo ***coima***. Procede de ***quwaima***, palabra árabe para designar un precio.

Robo para la Corona, de Horacio Verbitsky; Planeta, 1991. 398 páginas.

El País Cultural, 30 de abril 1992.

Stalin como seductor

La primera caída de Stalin se produjo con su muerte, en marzo de 1953. La segunda fue más grave. Ocurrió en febrero de 1956 y afectó su prestigio post-mortem. El nuevo Premier Kruschev, en un célebre discurso ante el vigésimo Congreso del Partido Comunista, dijo que Stalin había sido un cruel dictador y que la historia soviética estaba llena de crímenes, intrigas y engaños, con un volumen y una complejidad indescriptibles. Esas afirmaciones no podían sorprender a observadores occidentales, pero eran revelaciones mayores para los centenares de congresales allí reunidos. Hasta ese momento, Stalin había sido lo más cercano a Dios que los soviéticos hubieran conocido.

Después trascendió una anécdota. Desde la oscuridad, un congresal consiguió gritar a Kruschev:

-Y entretanto ¿Uds. qué hacían?

Kruschev interrumpió su discurso. Tras unos segundos de silencio, preguntó:

-¿Quién dijo eso?

Nadie contestó. Se produjo otro silencio.

Entonces Kruschev agregó:

-Eso hicimos. Nos callamos igual que usted.

EL SILENCIO Y DESPUÉS. En Occidente, los libros, folletos y artículos periodísticos sobre Stalin podrían llenar un par de camiones, analizando su gobierno de treinta años (1923 a 1953) en toda dimensión posible. Una parte de esos textos fue escrita por comunistas vocacionales del mundo entero, con elogios que hoy dan vergüenza a sus autores. Pero es mucho mayor el volumen de pronunciamientos de adversos, comenzando por las obras de su archi-enemigo Leon Trotsky (como ***La revolución traicionada***, 1937), quien en su exilio inició la demolición literaria del dictador y la prosiguió hasta que fue asesinado por un agente soviético (1940). Aunque todo ello integra ya el repertorio de los estudios políticos modernos, los lectores soviéticos no tuvieron acceso a esos materiales adversos, por lo menos hasta 1956.

En ese año comenzaron a abrirse puertas y ventanas, con un período inicial que dio en llamarse el "deshielo", liberando muchas restricciones previas en el libro, el periodismo, el cine y la vida cotidiana. Allí se discutió el sitial heroico

que Stalin se había adjudicado a sí mismo, tanto en la revolución de 1917 como en la guerra de 1941-1945. En el deshielo comenzó a revelarse la verdad sobre las crueles purgas de 1936-1938, se divulgaron las críticas memorias de Alexander Solyenitzin (que había estado preso durantes tres años) y se cambiaron los nombres de ciudades que habían llegado a llamarse Stalingrado, Stalinabad, Stalino, Stalinsk, Stalíniri. En octubre 1961 los restos de Stalin fueron retirados del mausoleo, llamado Panteón de los Grandes Hombres, y colocados en un nicho más modesto en el Kremlin.

DESPUÉS DE LA CAÍDA. Pero el stalinismo no murió. Había nacido del autoritarismo de los zares, a lo largo de los siglos, y prosiguió con los sucesores de Stalin, particularmente Brezhnev, desde 1953 hasta 1985. Continuaron existiendo los privilegios de una clase dirigente, la corrupción engendrada por el poder, el dominio sobre países de Europa Oriental, la llamada Guerra Fría contra Occidente, el consiguiente espionaje recíproco entre ambos bandos. Las intervenciones armadas en Hungría (1956), Checoslovaquia (1968) y Afganistán (1981), más el ocultamiento de ésas y otras realidades al conocimiento popular, fueron una clara herencia de la dictadura de Stalin.

Con el ascenso de Gorbachov al cargo de Premier (1985) se iniciaron nuevas etapas que dieron en llamarse ***perestroika*** (reorganización) y ***glasnost*** (claridad), que condujeron primero a la apertura política y en 1991, insólitamente, a la liquidación de la misma Unión Soviética, bajando de su pedestal a las estatuas del venerado Lenin e iniciando el desmembramiento de la URSS en varias repúblicas separadas.

El mundo asistió asombrado a esos sucesos políticos imprevisibles, que hoy mismo tienen un futuro incierto. Una de sus consecuencias menores fue que ahora sí puede escribirse sobre Stalin, cuestionando no solamente lo que había sugerido Kruschev en 1956 sino muchos desastres vecinos y casi secretos.

Esa fue la oportunidad para que Andrei Konchalovsky escribiera y dirigiera **The Inner Circle** (**El círculo de poder**), que comenzó por ser un libro de apuntes y terminó en una película. Como lo señala el director, acarició este proyecto durante casi treinta años, mucho antes de su voluntaria salida a Occidente (1979), pero sólo pudo planearlo seriamente hacia 1987, cuando la ***perestroika*** sentó una nueva libertad para el cine soviético, lo cual incluyó por cierto la liberación de películas antes prohibidas y cortadas. Lo que Konchalovsky y su asociado Alexander Lipkov cuentan en el libro es ante todo el Repertorio Stalin que Occidente sabía o suponía, desde la forzada conversión de la agricultura a granjas colectivas en la década de 1920 (con un millar de muertos por día) el papel oculto de Stalin en el asesinato de Kirov (1934), las purgas de 1936-1938, la matanza millonaria de opositores, las mil formas del dominio despótico hasta 1953. Junto a lo enorme y conocido, el libro recorre también:

-la creación de un nuevo himno soviético en 1943, como forma de autoglorificación;

-el curioso dato de que Stalin disfrutaba a Chaplin pero le disgustaba quizás con buen motivo;

-su preferencia por el cine romántico como **El gran vals** (un musical de MGM, 1938, sobre Johann Strauss y sus amores);

-su trato cariñoso con las personas más cercanas en el servicio;

-la conflictiva relación con su familia, incluyendo a su segunda esposa Nadezhda (que se suicidó en 1932), a su hija Svetlana (que terminó por renunciar a la URSS) y a su hijo Vasily, un ebrio habitual, que tras la muerte de su padre terminó por ser expulsado del Ejército por mala conducta.

Con numerosas anécdotas, Konchalovsky traza en el libro un retrato de Stalin con sus zonas grises y sus ambigüedades. La palabra rusa ***stal*** significa ***acero***, de lo cual se infiere que el interesado eligió con astucia el seudónimo que terminó por ser su nombre oficial. Ese dato es prolongado por Konchalovsky al describir a Stalin como un puño de acero envuelto a menudo en un guante de seda, y mejor aun como el Gran Seductor de una nación que le siguió fielmente durante años, o también como el seductor de muchos idealistas de otras naciones, confiados en un socialismo teórico cuya promoción ocupó décadas. Las paradojas resultantes de tal personaje tienen su mejor expresión en el caso de V.M. Molotov, mano derecha de Stalin durante muchos años y co-autor del discutido pacto con los nazis en 1939. Su esposa Polina, que era judía, fue arrestada y enviada por Stalin a un exilio interno durante más de cinco años, pero eso no afectó las convicciones comunistas y stalinistas de Molotov, que sin visible cambio de idea murió a los 96 años (1986). Curiosamente, la propia Polina salió de prisión y siguió siendo stalinista, según lo hace constar Konchalovsky en su página 95.

Las consecuencias tardías de aquella Gran Seducción llegaron en 1991, cuando se derrumbaron muchas estructuras y dejó de existir la misma Unión Soviética. Pero más allá de ese proceso hay una lección mayor. Aunque Konchalovsky explica a Stalin como una derivación febril de un fanatismo ruso tradicional, la historia sabe que no fue muy distinto el caso de Julio César, Mahoma, Napoleón, varios Zares, Lenin, Mussolini, Hitler, Franco, Perón, McCarthy, Fidel Castro, Khomeini en Irán, Saddam Hussein en Irak y el cercano Galtieri en su delirante invasión de las Malvinas. Todos ellos tuvieron multitudes entusiastas detrás y algunos tuvieron hasta elecciones que los legitimaron en el poder, con lo cual el camino de la Seducción al Desastre no se explica ya sino por el fanatismo universal, desde las Cruzadas a las canchas de fútbol. Quien no entienda esa enfermiza tendencia humana estará obligado a creer, por ejemplo, que Hitler fue el solitario autor de la Segunda Guerra Mundial. Pero no es probable que un libro o una película modifiquen la conducta de las masas.

El País Cultural, 22 de mayo 1992.

In Memoriam Marlene
Muere una estrella

CUANDO MARLENE DIETRICH falleció en París (mayo 1992), los diarios y revistas de todo el mundo debieron repasar la carrera de una estrella del pasado, para información de lectores jóvenes y para nostalgia de espectadores veteranos. En ese momento su retiro llegaba a los catorce años de un silencio casi total (desde un pequeño papel en **Gigoló**, 1978), sólo interrumpido por la autobiografía que publicó en 1985 con el título *Marlene D.*

En diarios, en revistas, en la televisión y en la misma autobiografía, las fotos de ese recuerdo corresponden al estrellato y no a la decadencia. A diferencia de Greta Garbo, cuya vejez fue sorprendida por cámaras indiscretas, Marlene vivía recluida e hizo cuestión de no dejarse fotografiar, muy conciente de que su imagen era parte necesaria de su prestigio. En 1983, cuando el actor y realizador alemán Maximilian Schell se disponía a realizar un documental que se llamó **Marlene**, apareció en su camino un obstáculo imprevisto. En ese momento la actriz tenía cerca de ochenta años, vivía sola en París y se manifestó dispuesta a colaborar con un documental sobre sí misma, pero puso condiciones. Especificó que la entrevista sólo sería verbal, que la cámara no la retrataría y que todas las imágenes deberían venir de otras fuentes, como sus propias películas o como las entrevistas con quienes la conocieron. La Marlene presente estaría ausente. Y así fue como Schell se resignó, terminando por conformarse con 17 horas de conversación, a lo largo de una semana. En la ficha técnica de **Marlene**, paradójico documental sobre una entrevistada invisible, se detallan 16 fragmentos de sus actuaciones cinematográficas (1923 a 1978) y uno de **El ciudadano** de Orson Welles (1941). Todo conducía a una elaborada nostalgia.

FEMME FATALE. La carrera de Marlene se debió a un singular laberinto en la historia del cine. El actor Emil Jannings, tras su consagración en el período alemán mudo, fue importado por Hollywood, como ocurría entonces con tantas otras figuras europeas (Garbo, Lubitsch, Veidt). Hizo en América seis películas, con seis distintos directores, y logró la pequeña gloria de ser en 1928 el primer actor premiado por la Academia de Hollywood, con una estatua que todavía no se llamaba Oscar. Pero la gloria de 1927-1929 se le acabó rápidamente. Llegó la era sonora, se advirtió que el inglés de Jannings no era satisfactorio y el actor volvió a Alemania, para protagonizar **El ángel azul**, que era la historia de un respetable profesor, seducido y humillado por una mujer fatal. Para ese papel mayor, Jannings pidió y obtuvo que el productor Erich Pommer trajera de Hollywood al director Josef von Sternberg. Este había dirigido a Jannings en una sola película (**La última orden**, 1928) y los resultados habían sido satisfactorios. Por otra parte, Sternberg hablaba alemán.

Así fue como el director debió elegir, por su parte, a una actriz que fuera seductora y dominante. Encontró a Marlene en el escenario de *Zwei Kravatten* (Dos corbatas), una comedia musical. Hasta ese momento la actriz había progresado en una moderada carrera artística, como estudiante del Teatro Alemán de Max Reinhardt, como partiquina anónima en varias películas alemanas y como actriz para papeles

menores en otras, una de las cuales (**Café Elektric**, 1927) había sido rodada en Viena. Con el tiempo, los eruditos terminaron por rastrear a Marlene en 17 películas previas a **El ángel azul**, filmadas a lo largo de seis años, todas las cuales fueron desdeñadas después por la actriz. Para ella, **El ángel azul** era su debut total. Fue también un debut trabajoso, primero porque se sometió con obediencia a von Sternberg, alguna vez contra su propio criterio, y después porque Jannings llegó a odiarla, en apariencia porque el actor quería ser la única estrella.

ESENCIA DEL PECADO. Lo que von Sternberg hizo con Marlene, en dos países, seis años y siete películas (**Ángel azul**, **Marruecos**, **Fatalidad**, **Expreso de Shangai**, **La Venus rubia**, **Capricho imperial**, **Tu nombre es tentación**) fue una creación reconocida por los historiadores del cine y exaltada por diversos literatos, incluyendo frecuentes comparaciones con el Pigmalión de la mitología griega, un rey de Chipre que se habría enamorado de una estatua de la diosa Afrodita. La misma Marlene otorgó después una legitimidad a esas metáforas, aunque corrigió cultamente que la comparación adecuada habría sido con la relación entre el Profesor Higgins y la Eliza Doolittle del más moderno *Pigmalión* de George Bernard Shaw (1913).

Entre esas abundantes exaltaciones se destaca un apunte perspicaz del escritor británico Alistair Cooke. Señala que Marlene no era supremamente hermosa ni era tampoco una gran actriz, pero que von Sternberg advirtió en ella algo que podría convertirla en el arquetipo de la clásica mujer fatal, poniendo el inexpresable *glamour* donde antes había una rolliza señora alemana, de extracción burguesa, que ya estaba casada y tenía una hija. Después Cooke agrega sobre ese nuevo personaje: “Debe perder las características obvias de un sitio y una fecha; nunca debe parecer bastante real para ningún público. Debido a que no tiene raíces, ni una raza, ni un hogar, pude aparecer repentinamente en sitios extraños, con la presencia imprevista e inevitable de un huracán. Debido a que constituye esta suerte de esencia internacional del pecado, cancela exóticamente los sentidos de un hombre convencional, quien tenía una tarea por cumplir en algún sitio definido. Debido a que no tiene hogar, ni pasaporte, ni lealtades, la memoria sólo puede mantenerla en un foco esfumado, que es la forma habitual de su imagen cinematográfica”.

El crítico Richard Griffith, que dedicó a Marlene un lujoso y documentado folleto en el Museo de Arte Moderno de New York (1959), señaló que esa imagen atendía por igual al rostro, a la figura y a la voz, con la que daba tonos insondables a conceptos triviales. “Era como si el oráculo de Delfos hubiera descendido de su pedestal para dar su opinión sobre el clima”, escribió el crítico Norbert Lusk en 1931.

UN MOLDE PROPIO. Contra toda previsión de la actriz, **El ángel azul** fue una sensación desde su estreno en Berlín (abril 1930), lo que provocó doblemente que la Paramount comprara sus derechos de distribución y que contratara a Marlene Dietrich para una carrera en Hollywood.

Con cierta astucia comercial, la empresa y el mismo von Sternberg decidieron sin embargo que la nueva etapa norteamericana no sería inaugurada oficialmente con la película alemana. A gran velocidad se produjo **Marruecos**, una historia de la Legión Extranjera, donde Marlene preocupaba simultáneamente a Gary Cooper y

a Adolphe Menjou. Con un pensado golpe de efecto, Paramount estrenó **Marruecos** en diciembre de 1930 y **El ángel azul** (en versión hablada en inglés) en enero 1931. En los cuatro años siguientes, Marlene compartió el cartel de sucesivas películas con Victor McLaglen, Clive Brook, Herbert Marshall, Cary Grant, Brian Aherne, John Lodge, César Romero. Excepto en un caso (**El cantar de los cantares**, dir. Rouben Mamoulian), todo ese material fue concebido y dirigido por von Sternberg. Constituyó la base del mito de Marlene, siempre como una interrupción pasional en la vida apacible de esos hombres, a menudo en ambientes exóticos, desde la Legión Extranjera al espionaje en la Primera Guerra Mundial, a la intriga china, a la Rusia imperial, a una España de pandereta.

Esa elección fue deliberada. Entre 1930 y 1935, la empresa, el director y la actriz necesitaban crear un molde propio de mujer fatal, diferenciándola de otras contemporáneas más terrenales como Mae West y Jean Harlow. También debían distanciarse de lo que Metro Goldwyn Mayer ya hacía con Greta Garbo desde 1926. La cercanía entre ambas actrices era muy evidente. Ambas eran extranjeras en Hollywood, ambas debían su carrera a un Pigmalión protector (el de Greta fue el sueco Mauritz Stiller), ambas interpretaban a mujeres que aniquilaban a los hombres cercanos. Eso se hizo más notorio cuando las dos actrices interpretaron a seductoras espías en tiempo de guerra (**Fatalidad** es de 1931, **Mata Hari** de 1932).

Para dar un sello propio a su producto, von Sternberg retorció su imaginación y su despliegue formal hasta el barroquismo. En **Capricho imperial** (1934), donde Marlene personificaba a la sensual y promiscua Catalina II de Rusia, el director desplegó escenografía, cuadros, esculturas y vestuario hasta el rebuscamiento, con lo que recibió reproches por su extravagancia y los altos costos. Algo similar le ocurrió de inmediato al crear una falsa España en **Tu nombre es tentación** (1935), originando un conflicto diplomático. El gobierno español, entonces republicano, objetó una escena en la que la Guardia Civil era mostrada como ineficaz, así que prohibió la película, exigió que Paramount quemara el negativo y amenazó con que en caso contrario la Paramount no podría exhibir nada más en España. No lo consiguió, pero con esas dos películas terminó la relación profesional entre Marlene y von Sternberg, quien a su vez debió irse de la Paramount.

LAS DOS CORBATAS. Menos actriz que Greta, pero también más sociable, modesta y sensata, Marlene había contribuido a la aventura de crear su propio mito, dejándose manejar como arcilla en la fabricación de fantasías. Pero no se engañaba a sí misma. Ya había rechazado una oferta del propio Hitler para reanudar su carrera en Alemania con todos los honores oficiales. Privada de von Sternberg, debió elegir por sí sola, a veces con acierto y a veces con error. Supo ser una comediante fina, con dirección de Lubitsch o de René Clair, pero también accedió al "western", a muchos argumentos mediocres y a la parodia de sus papeles exóticos, tanto en **Kismet** (1944), como en **Los aretes de la gitana** (1947). Estaba obligada por la necesidad, con una hija que mantener y sin contrato fijo con ninguna empresa, lo cual explica su circulación por la Universal, la Warner o la Metro, como también

explica que tras haber criticado idea y diálogos de **El jardín de Alá** (prod. Selznick, 1936) haya accedido a ese papel y a correr el riesgo del ridículo.

Los altibajos de esa carrera en Hollywood, en Inglaterra, en Francia y después en Alemania, prueban algo que también surge de sus declaraciones, de sus actuaciones personales y finalmente de su autobiografía. Siempre hubo dos Marlenes, que se alternaron y superpusieron a la manera ya clásica de Dr. Jekyll y de Mr. Hyde, entre los azares de la profesión, las modas, los caprichos y hasta las guerras. En la pantalla y en la publicidad hubo una Marlene singular, que interpretaba papeles exóticos, imponía la moda de los pantalones para mujer, fumaba en boquilla, cantaba con frac y galera. Pero en la vida real, incluso durante la época von Sternberg, Marlene seguía siendo una señora alemana bien educada, llena de sentido común, que se hizo ciudadana norteamericana (1937) y actuó con abundancia en los frentes aliados durante la guerra, a sabiendas de que muchos compatriotas la creían traidora a Alemania, cuando en verdad era fiel a sus ideas, como lo fueron tantos alemanes antinazis que no eran judíos. La Marlene sensata dominaba a la Marlene exótica, que era una mercancía a vender, con tanta habilidad como humor.

Esa dualidad surge muy clara de su autobiografía, cuya traducción española (ed. Ultramar, Barcelona, 1985) habría mejorado con una mayor atención especializada, sobre todo en la ortografía de nombres propios. Allí figura su reiterado agradecimiento a von Sternberg, con una devoción mantenida durante más de medio siglo, pero también figuran su escepticismo ante el Hollywood legendario, su resistencia ante ciertos directores (Fritz Lang, René Clair), sus objeciones a la ingratitud popular norteamericana con los soldados que volvieron de la guerra. También figuran sus amistades (o quizás amores) con otros hombres que le importaron mucho. Entre lo que rastreó su biógrafo Charles Higham (en un libro de 1978) y lo que ella cuenta en su libro propio, se sabe que Marlene podía jactarse de una lista de amantes ilustres: los escritores Ernest Hemingway y Erich M. Remarque, el científico Alexander Fleming, el músico Burt Bacharach, actores americanos como John Gilbert, George Raft y Gary Cooper o franceses como Jean Gabin y Dalio. Su devoción por Orson Welles llegó al extremo de dejarse serruchar por él en un número de magia que ambos repitieron en escenarios y hasta en el cine (**Sueños de gloria**, 1944). La autobiografía no recoge en el caso las reacciones del señor Rudolf Sieber, que era el marido de Marlene desde el 17 de mayo de 1924. Pero recoge en cambio la sostenida vocación de Marlene por la cocina, que pudo ser también un instrumento de seducción y que era una clara advertencia para quien imagine a la actriz como legendaria aventurera en la Legión Extranjera o en una revolución china.

OTRA CARRERA. En la posguerra, tras haber descubierto el éxito que podía obtener en un escenario frente a soldados, Marlene inició una nueva carrera de espectáculos unipersonales, con mucha canción, una deliberada variedad de nostalgia, humor y drama, más un pianista como único acompañante. Esa nueva Marlene recorrió el mundo, a intervalos de una docena de películas, durante treinta años. Continuó en esa línea hasta 1976, cuando en una gira por Australia tropezó con

un cable de electricidad, cayó, se rompió una pierna, y debió resignarse a la quietud. En 1983, cuando Maximilian Schell quiso documentar a su persona, Marlene caminaba con cierta renguera, lo cual no habría sido obstáculo para una cámara que la presentara sentada en un sillón. Pero obviamente el caso debió afectar su ánimo y hacerla conciente de una declinación física que se llama vejez y que duele más a las mujeres que fueron bellas y supieron serlo. Las fechas de su nacimiento fueron diversamente fijadas en 1901, 1902, 1904 y 1907 según las fuentes, pero en cualquier caso ese dato era una afrenta en 1983.

La doble Marlene llegó a presentar su espectáculo en Buenos Aires y Montevideo, en 1959, con sólo tres actuaciones, junto a su querido pianista Burt Bacharach. A esa altura era una veterana del "show business". En ambas ciudades y en dos conferencias de prensa se metió en el bolsillo a treinta periodistas rioplatenses, utilizando respuestas lacónicas y una fina ironía, incluso contra sí misma[2]. En las tardes, preparando sus funciones en el Ópera y en el 18 de Julio, dio órdenes a utileros, electricistas y empresarios con la brevedad y la tranquila seguridad de quien domina su oficio. Por las noches, enfundada en blanco o en negro, subida a un taburete, acercando o alejando un micrófono, mostró dos de las mejores piernas del mundo y reencarnó una vez más la leyenda. Cantó con voz ronca, una contenida sensualidad, una picardía disfrazada de seria:

"No es que no pueda,
no es que no quiera,
no es que no deba,
es que soy
la chica más perezosa de la ciudad".

En ese momento podía tener entre 52 y 58 años, parecía tener la mitad y dijo que aún era muy temprano para escribir su autobiografía. Un insolente le preguntó si era cierto que tenía 57 años y su respuesta fue "No tengo 57 años".

Títulos citados (salvo donde indica, todos dirigidos por Josef von Sternberg).
Ángel azul, El (*Der blaue Engel*, Alemania-1930); **Aretes de la gitana, Los** (*Golden Earrings*, EUA-1947) dir. Mitchell Leisen; **Cantar de los cantares, El** (*Song of Songs*, EUA-1933) dir. Rouben Mamoulian; **Capricho imperial** (*The Scarlet Empress*, EUA-1934); **Expreso de Shangai, El** (*The Shanghai Express*, EUA-1932); **Fatalidad** (*Dishonored*, EUA-1931); **Gigoló** (*Schöner Gigolo, armer Gigolo*, Alemania Occidental-1978) dir. David Hemmings; **Jardín de Alá, El** (*The Garden of Allah*, EUA-1936) dir. Richard Boleslawski; **Kismet** (EUA-1944) dir. William Dieterle; **Marruecos** (*Morocco*, EUA-1930); **Mata Hari** (EUA-1931) dir. George Fitzmaurice (sin figurar en créditos); **Sueños de gloria** (*Follow the Boys*, EUA-1944) dir. A. Edward Sutherland; **Tu nombre es tentación** (*The Devil Is a Woman*, EUA-1935); **Última orden, La** (*The Last Command*, EUA-1928); **Venus rubia, La** (*Blonde Venus*, EUA-1932).

El País Cultural, 17 de junio 1992.

[2] H.A.T. estuvo presente en ambas oportunidades y las cubrió para el diario ***El País.***

Marilyn Monroe, 1926-1962
La leyenda y sus sombras

MARILYN NO FUE una gran actriz ni una gran cantante, pero en cambio tenía un sello muy personal en las dos tareas, con una combinación de simpatía, sexo y fingida ingenuidad. En la medida en que la dejaron interpretarse a sí misma, Marilyn se impuso en el público, aunque los críticos no le dedicaran elogios, aunque la Academia de Hollywood la haya ignorado y aunque muchos observadores se burlaran de su ambición por obtener mejores papeles. El capítulo ***Marilyn Como Marilyn*** no fue por cierto una rareza en el mundo del cine. También Chaplin, Jean Harlow, Mae West, Gary Cooper, James Stewart, Spencer Tracy y Humphrey Bogart interpretaron reiteradamente un mismo personaje y con él entraron en la galería de la fama.

Su muerte convirtió la fama en leyenda. Si Marilyn viviera hoy, tendría 66 años y sería con suerte una belleza retirada, como lo fue Betty Grable o Ava Gardner, o quizás un espectro de su pasado, como debieron sufrirlo Rita Hayworth, Greta Garbo o Bette Davis. Pero Marilyn murió a los 36 años, todavía bella y seducztora, con lo cual perduró una imagen de excelencia en las notas periodísticas cercanas a cada 5 de agosto. Para enriquecer esa leyenda, vida y muerte de la actriz fueron un tema de conflicto, tanto en lo personal como en lo profesional. En agosto de 2062, cuando se cumplan cien años de su muerte, habrá amplias notas periodísticas en todo el mundo y la Enciclopedia Británica habrá mejorado sus líneas de la edición 1973-1974, donde Marilyn sólo tiene diez centímetros de columna. Pero pocos interesados sabrán en verdad cómo murió Marilyn, dato que ha suscitado especulaciones durante treinta años. El simple error en la dosis de barbitúricos sigue siendo una explicación posible, considerando que Marilyn abusaba de ellos y que nunca tuvo una gran disciplina. Pero también fue probable el suicidio, porque a sus dos intentos previos se sumó en 1962 su despido por la 20th. Century Fox y una sensación de fracaso. Encima de ello surgió después la posibilidad de un asesinato, idea que puede parecer delirante[3]. Pero si ese posible crimen en 1962 tiene apariencia de delirio, también la tuvieron dos otros crímenes reales, que eliminaron a John F. Kennedy en 1963 y a Robert Kennedy en 1968, en ambos casos borrando las pistas de la investigación.

UNA JUVENTUD ATROZ. Marilyn había nacido el 1º de junio de 1926 en Los Ángeles, hija ilegítima, con el nombre de Norma Jean Baker. Sus abuelos maternos fueron enfermos mentales y también lo fue su madre. En su niñez fue transferida de una familia a otra, siempre en un bajo nivel económico y a menudo en hogares marcadamente puritanos. Se le han computado así doce familias adoptivas hasta la adolescencia, y a eso se atribuye que un certificado de nacimiento la identifique como Norma Jean Mortenson. Después contó que fue violada a los nueve años por "un amigo de la familia" y que padeció tartamudez. Desde la pubertad tuvo una activa vida sexual (no siempre como víctima), algunos trabajos como modelo, un

[3] H.A.T. escribió sobre esta última hipótesis en julio 1999. Ver pág. 591.

matrimonio fracasado (con Jim Dougherty, 1942 a 1946) y el empeño en ser actriz de cine. Su trabajo como modelo incluyó en 1949 un desnudo para un almanaque, sencilla tarea por la que el fotógrafo Tom Kelley le pagó cincuenta dólares. También habría intervenido en alguna película pornográfica, en el estilo moderado (***soft-porn***).

Norma Jean Baker alternó hombres y camas hasta 1946, cuando el ex-actor Ben Lyon la hizo contratar en 20th. Century Fox y le asignó el nuevo nombre Marilyn Monroe. Pero en los seis años siguientes, aun frecuentando otros hombres y otras camas, su carrera cinematográfica fue todavía un ascenso difícil, con papeles ínfimos, escenas cortadas, una cancelación del contrato Fox, una fallida incursión por la empresa Columbia, donde el productor Harry Cohn no supo ver a tiempo que había tenido una estrella en casa. Dos pequeños papeles de 1950 serían decisivos para su futuro. En **Mientras la ciudad duerme** (dir. John Huston) se lució como la presunta sobrina del abogado Louis Calhern y en **La malvada** (dir. Joseph L. Mankiewicz) repitió el personaje como una actriz principiante, protegida del crítico teatral George Sanders. El segundo título fue el comienzo de un nuevo contrato en 20th. Century Fox, conseguido por la activa gestión de su nuevo agente y amante Johnny Hyde.

En 1952, que fue un año de intenso trabajo para ella, trascendió el dato de que había posado desnuda para un almanaque de 1949. La foto fue repetida en un almanaque de 1953 y ella tuvo la valentía de confirmar que el episodio era cierto y que había debido posar desnuda por simple necesidad económica. En aquella reunión de prensa apareció la primera de sus réplicas famosas:

-¿Pero Ud. no tenía nada puesto?

-Oh, sí. Tenía puesta la radio.

ESTRELLA EN ASCENSO. Tras haber participado en 19 películas, Marilyn surgió como estrella en 1953 con los fragmentos de **Los caballeros las prefieren rubias**, de **Cómo pescar a un millonario** y de **El mundo de fantasía**, que ilustran ya su personaje propio. Siguieron actuaciones protagónicas en **La picazón del séptimo año**, en **Nunca fui santa**, un singular trabajo con Laurence Olivier en Inglaterra (**El príncipe y la corista**, 1957) y el estruendoso éxito comercial de **Una Eva y dos Adanes** (1959). En esos seis años asomó a la pantalla la mejor Marilyn, que irradiaba sensualidad y alegría. Casi de inmediato comenzó su caída, primero por la trama insustancial y débil de **La adorable pecadora** (1960, con Yves Montand) y después por los altibajos de su actuación en **Los inadaptados**, en algunas de cuyas escenas parece una sonámbula o una visitante al sitio de filmación. Trabajó drogada durante semanas, dato que el director John Huston hizo constar después en sus memorias.

En 1954 Marilyn realizó junto a su segundo marido Joe Di Maggio un viaje a Japón, que luego ella prolongó a Corea, por pedido del ejército. Fue aclamada a cada paso, recorriendo guarniciones militares por carreteras donde se habían colocado letreros muy especiales: "Maneje con cuidado; la vida que Ud. salve puede ser la de Marilyn Monroe". Algunos meses después filmando **La picazón del séptimo año,** debió rodar en New York la famosa escena en la que el viento del tren subterráneo le levanta las faldas. En unos pocos minutos, y a la una de la mañana, esa esquina de la Lexington Avenue concentró a una multitud.

Esas y otras pruebas de su éxito personal impulsaron a Marilyn hasta medidas mayores. Llevaba cinco años de relaciones ásperas con la 20th. Century Fox, así que en 1955 dio el paso decisivo de asociarse con el fotógrafo Milton Greene para formar la Marilyn Monroe Productions, cuyo comienzo fue comprar los derechos de una obra de Terence Rattigan, contratar a Laurence Olivier y filmar en Londres **El príncipe y la corista**. Muchos pensaron que la suya era una ambición desmesurada, pero el director Joshua Logan la creyó legítima: "¡Olivier y Marilyn! ¡La mejor combinación que se ha inventado después del blanco y negro!"

En seguida completó esa medida al irse de Hollywood, primero a Connecticut, después a New York. Estaba convencida de que debía comenzar una nueva vida, en la que importarían el dramaturgo Arthur Miller (con quien se casó en junio de 1956) y los cursos del Actor's Studio, bajo la supervisión de Lee Strasberg y de su mujer Paula. La modesta aspirante a actriz, que en 1949 había posado desnuda para ganarse cincuenta dólares, se había convertido siete años después en una estrella que producía sus propias películas y que contrataba a Laurence Olivier, el actor más prestigioso del mundo.

ANTES DE LA CAÍDA. La formación de grupos productores independientes fue toda una tendencia en el cine norteamericano de 1950-1960 y habría de marcar nuevas líneas para la industria de los años siguientes. No sólo diversos directores sino varias estrellas de prestigio (James Stewart, Kirk Douglas, Burt Lancaster, John Wayne, Danny Kaye, Frank Sinatra) financiaban total o parcialmente sus películas, lo que les permitía elegir temas, escritores, directores y elencos. Pero mientras aquellos actores colocaban nombres discretos a esos nuevos grupos (como Dena, Banjac o Bryna), la actriz insistió en que el suyo se llamaría Marilyn Monroe Productions y que su presencia equivalía al 51 por ciento de las acciones. Era un paso vanidoso, que se demostraría finalmente como erróneo, porque su nombre propio sería un obstáculo para contratar a otros intérpretes que no quisieran verse subordinados públicamente a ella.

Tanto en la formación del grupo productor como en el alejamiento hacia New York debe haber incidido en Marilyn un motivo de rebeldía, que era evitar para sí misma la esclavitud padecida por otras figuras en las grandes empresas, con un caso típico en la relación entre Judy Garland y Metro, durante los años previos. Hasta cierto punto lo consiguió, porque decidió de inmediato el paso singular que fue **El príncipe y la corista**. Pero en ese momento comenzaron también sus vacilaciones y se hicieron notar sus límites personales, porque Marilyn no estaba preparada para ser empresaria, no conocía bastante de teatro, de libros de cine, de distribución ni de finanzas. También solía ser caprichosa y temperamental. Años después de su colaboración, Laurence Olivier escribió en su autobiografía (***Confesiones de un actor,***

1982): "Había dos costados enteramente separados en Marilyn. No estaría uno muy lejos si la describiera como esquizoide; las dos personas en ella difícilmente podrían haber sido más distintas".

Algo similar escribe también Simone Signoret, que durante algunas semanas de 1960 compartió un bungalow con ella y los respectivos maridos en Hollywood. Había una Marilyn doméstica, simpática y cordial, la presumible autora de observaciones ingeniosas. Había otra Marilyn orgullosa y arrogante, que quería ser productora y terminaba por enemistarse con toda persona que quiso ayudarla. En el otro extremo, surgía además una tercera Marilyn insegura y débil, que vivía acurrucada a la espera de que la protegiera un hombre mayor, un equivalente a la figura del padre desconocido.

Era difícil trabajar con dos de ellas. La Marilyn arrogante creía saber de producción cinematográfica más de lo que realmente sabía, con lo cual llegó a tratar a Olivier con una grosería y una insolencia que él hizo constar después en sus memorias. La Marilyn acurrucada y temblorosa se encerró durante todo un día de 1960 en sus habitaciones sin motivo aparente, y le arruinó una jornada completa de trabajo al director Cukor, a Montand y a todo el equipo de **La adorable pecadora**, según lo contó Signoret después. La Marilyn débil necesitaba tener en el sitio del rodaje una profesora de actuación, que primero fue Natasha Lytess y después Paula Strasberg, ofendiendo cada día la autoridad de los sucesivos directores Otto Preminger, Laurence Olivier, Billy Wilder, George Cukor y John Huston. El corolario era la imposibilidad de contar con ella. La actriz rusa Irina Baronova, citada por Olivier, lo expresó así: "Tiene una resistencia inconciente pero básica a la actuación. Le gusta mostrarse, le gusta ser estrella, le gusta toda la parte del éxito. Pero ser actriz es algo que no quiere en absoluto. Se equivocaron al querer convertirla en una actriz. Su ingenio, su encanto, su sex-appeal, su personalidad cautivante (...) todo eso es parte de ella, pero no está necesariamente asociado con el arte o con el talento".

SEXO Y OTROS ENSAYOS. Esos rasgos de Marilyn surgen con abundancia de los artículos y libros que documentan su vida y en especial de la informada biografía ***Legend*** (1984), de Fred Lawrence Guiles, a lo largo de 524 páginas. La leyenda sobre una Marilyn idealizada propone a una belleza atormentada por el acoso sexual y por la voracidad explotadora de Hollywood. Aunque ambos datos fueran ciertos, parece necesario completarlos con la otra cara de la moneda. Debió ser difícil constituirse en marido de Marilyn y tolerarle el adulterio reiterado, o la irresponsabilidad en otros actos. Así lo llegaron a saber sucesivamente Jim Dougherty, Joe Di Maggio y Arthur Miller. Era previsible que ella fuera acosada sexualmente por muchos hombres, pero también fue cierto que se empeñaba en ser provocativa, con deliberación de mujer fatal, y que se tiró encima de numerosos hombres casados, en una larga lista que incluyó notoriamente al productor Joseph Schenck, al mismo Arthur Miller, a Yves Montand, a John F. Kennedy, a Robert Kennedy. Y aunque la vida sexual debiera ser un terreno privado, el cine y la prensa la convierten rápidamente en un tema público cuando los protagonistas tienen fama propia, como fue el caso de ella, de Montand y de los Kennedy.

Marilyn tenía razón cuando pretendía mejores papeles cinematográficos, como la Grushenka de ***Los hermanos Karamazov***. De esa pretensión se rieron muchos, pero no rieron quienes habían leído a Dostoyevsky, enterándose de que el personaje tenía justamente su talle de coquetería y de leve perversidad. No tenía razón, en cambio, cuando no supo estar a la altura de su pretensión como empresaria. Había proclamado su independencia de la 20th. Century Fox pero ahora tenía una plural dependencia de su marido Arthur Miller, de sus profesores Lee y Paula Strasberg, de su socio Milton Greene, todos los cuales estaban en desacuerdo entre sí. Tanto Miller como Olivier, que eran hombres de teatro, mantenían serias reservas sobre la autenticidad y la eficacia de los Strasberg y del Actor's Studio. Los planes de Miller para Marilyn, que culminarían en escribirle un libreto especial, chocaban con otros planes de Greene, lo cual condujo a que en 1957 la actriz despidiera abruptamente a su socio. El error de esta medida se vio tres años después, cuando Marilyn debió volver a 20th. Century Fox a filmar justamente aquellos argumentos frívolos de los que había querido escapar. Es seguro que Greene se los habría evitado.

MUJER DIFÍCIL. Olivier dejó escrito que su primera recomendación a Marilyn, antes de comenzar el rodaje, fue la necesidad de ser puntual en una conferencia de prensa. Ella lo prometió solemnemente, pero llegó una hora tarde, y ese fue apenas el comienzo de otras demoras y omisiones en las semanas siguientes. Junto a la interferencia constante de Paula Strasberg, que estaba presente en el rodaje por orden de la productora Marilyn, esa impuntualidad terminó por aniquilar la simpatía que la actriz había despertado inicialmente en Olivier.

La impuntualidad fue un dato grave en Marilyn entre 1957 y 1962. Contra todo compromiso previo, podía demorar hasta tres horas su llegada al estudio, alterando un trabajo colectivo que es por definición un acuerdo de equipo. Pero no fue su único problema. El insomnio la empujó a las píldoras para dormir, éstas a las otras píldoras para despertarse y ambas a la vida artificial que la condujo a su tercer divorcio y a la apariencia fantasmal que mostró en parte de **Los inadaptados.** En 1962, durante el frustrado rodaje de **Something's Got to Give**, su indisciplina batió records. Un día voló de Hollywood a New York, al solo efecto de cantar "Feliz Cumpleaños" a John F. Kennedy en una fiesta especial (mayo 29). En otros días objetó escenas del libreto, quejándose de diálogos y situaciones hasta arruinar el humor de siete escritores sucesivos. Su gran instrumento era faltar al estudio, donde en dos meses sólo trabajó seis días. El director George Cukor y el productor Henry Weinstein dijeron muy seriamente que la mujer había enloquecido (como la madre, como los abuelos). En junio de 1962 la 20th. Century Fox despidió a Marilyn y canceló la filmación. Un año después, sus pocas escenas de **Something's Got to Give** aparecieron en la recopilación Marilyn, mientras el libreto pasó a manos de Doris Day, que lo interpretó como **Yo, ella y la otra**.

Su despido de la empresa, las conflictivas derivaciones de sus romances con los Kennedy, la creciente soledad que provocó en su derredor al distanciarse de cuanta persona la había ayudado, colaboran para explicar su sensación de fracaso, su abuso de las píldoras y tanto la posibilidad del accidente como la del suicidio. La suya fue una tragedia personal, que debió menos a las maldades de Hollywood que a su propia conducta, donde el encanto recubría la irresponsabilidad. El punto fue marcado en alguna de las muchas notas provocadas por aniversarios: "…pero todo admirador de Marilyn debe reflexionar en cuál sería su actitud si su mujer, su secretaria o su mucama no estuvieran nunca en su puesto".

Las explicaciones no sirven para derrocar a la leyenda, sin embargo. El director Billy Wilder, que dirigió dos veces a Marilyn ("deberían darme la Medalla del Corazón Púrpura") y que fue uno de sus más agudos y divertidos críticos, apuntó que ella siempre llegaba tarde, a menudo no sabía la letra, cada día se peleaba con el equipo. En cambio, dijo Wilder que él tenía en Viena una tía que era actriz, que se aprendía los libretos de memoria, llegaba siempre temprano, ayudaba al trabajo de sus compañeros y les traía café y dulces. Agregó: "Pero nadie quiere ver a mi tía".

MM COMO PERSONAJE

1964 - ***After the Fall*** (Después de la caída), pieza teatral de Arthur Miller. Estrenada en New York, enero 1964, con Barbara Loden como actriz; dirección de Elia Kazan.

1975 - **Goodbye, Norma Jean**, coproducción con Australia, dirección de Larry Buchanan, con Misty Rowe. Apunte biográfico sobre Norma Jean Baker, o sea MM antes de llegar al cine, con abundancia de hombres y violaciones.

1980 - **Moviola: This Year's Blonde**, versión para televisión (NBC) de una parte del libro *Moviola* de Garson Kanin. Con Constance Forslund como MM, dirección John Erman.

1980 - **Marilyn, the Untold Story**, versión para televisión (ABC) de un libro de Norman Mailer. Con Catherine Hicks, dirección de Jack Arnold y John Flynn.

Otras películas han aludido a Marilyn. En **Insignificance** (Nicolas Roeg, 1985) Theresa Russell figura solamente como "una actriz", sugiriendo una imitación de Marilyn. En **White Palace** (Luis Mandoki, 1990) el personaje de Susan Sarandon se llama Nora Baker y ella declara que en eso hay una coincidencia con Marilyn. Más transparente y crítico es el retrato de Marilyn que Paddy Chayefsky escribió en **La diosa**, un libreto original que dirigió John Cromwell e interpretó Kim Stanley, en 1958.

Títulos citados

Adorable pecadora, La (*Let's Make Love*, EUA-1960) dir. George Cukor; **Caballeros las prefieren rubias, Los** (*Gentlemen Prefer Blondes*, EUA-1953) dir. Howard Hawks; **Cómo pescar a un millonario** (*How to Marry a Millionaire*, EUA-1953) dir. Jean Negulesco; **Inadaptados, Los** (*The Misfits*, EUA-1961) dir. John Huston; **Malvada, La** (*All About Eve*, EUA-1950) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, EUA-1950) dir. John Huston; **Mundo de la fantasía, El** (*There's No Business Like Show Business*, EUA-1954) dir. Walter Lang; **Nunca fui santa** (*Bus Stop*, EUA-1956) dir. Joshua Logan; **Picazón del séptimo año, La** (*The Seven Year Itch*, EUA-1955) dir. Billy Wilder; **Príncipe y la corista, El** (*The Prince and the Showgirl*, Gran Bretaña-1957) dir. Laurence Olivier; **Una Eva y dos Adanes** (*Some Like It Hot*, EUA-1959) dir. Billy Wilder; **Yo, ella y la otra** (*Move Over, Darling*, EUA-1963) dir. Michael Gordon.

El País Cultural, 31 de julio 1992.

UN CLÁSICO REVISITADO

Desde el silencio hasta la ópera

HOLLYWOOD, 1949. El libretista fracasado Joe Gillis conoce accidentalmente a Norma Desmond, una actriz del cine mudo, ahora retirada, que sueña con viejas glorias y vive en una enorme mansión, acompañada por Max, un extraño caballero que fue su marido y que ahora es sólo su mayordomo, su chofer y su consejero. Después Joe llega a ser el amante y el gigoló de Norma, pero su relación es conflictiva, aparecen los celos y ambos personajes tienen un final trágico.

Cuando Billy Wilder narró esta historia en **Sunset Boulevard** (que en el Río de La Plata se conoció como **El ocaso de una vida** y en España como **El crepúsculo de los dioses**), el cine mudo había terminado veinte años antes, con lo que se hacía muy verosímil que una estrella cinematográfica de antaño viviera recluida y fracasada, soñando con un imposible regreso al estrellato. El tema da un sentido al título original, porque Sunset Boulevard es una calle importante de Hollywood y además significa "boulevard del ocaso".

Fue así como Wilder, tras imponer a la Paramount un tema que la empresa había desechado antes, decidió conseguir a una auténtica estrella del cine mudo para el papel principal. Fracasó con Mary Pickford, Pola Negri y Mae West, pero obtuvo a Gloria Swanson, que entonces tenía 53 años y que igual que Norma, soñaba también con su propio regreso al prestigio que había tenido en la década de 1920. Alrededor de ella Wilder consiguió colocar otros contrastes de época. Confió el mayordomo Max a Erich von Stroheim, figura mayor en el cine mudo y ocasional director de la misma Swanson (en **Queen Kelly**, 1929). Agregó en papeles incidentales a otras celebridades como Buster Keaton, Hedda Hopper, Anna Q. Nilsson y H.B. Warner. Logró que Cecil B. DeMille se interpretara a sí mismo, apartándolo del rodaje de **Sansón y Dalila** en esas fechas. La idea era que Norma creyera ser convocada por DeMille para un nuevo papel, y en eso había un toque de autenticidad, porque en efecto DeMille había dirigido a Swanson en seis películas, durante 1919-1921.

Pero Wilder no se quedó en la nostalgia. Evoca el pasado, pero arroja una mirada cruel sobre las glorias efímeras de Hollywood, que destrozan orgullos. De paso alude a las crueldades del cine de todos los tiempos, al pintar a Joe Gillis como un libretista sin trabajo, tema en el cual Wilder era a esa altura un experto.

El azar le brindó una anécdota más, cuando Montgomery Clift rechazó el papel de Joe Gillis, aduciendo que su imagen pública se perjudicaba con esa descripción de sus amores con una mujer que tenía 23 años más que él. En cambio William Holden no hizo cuestión, aceptó el papel y terminó por ser uno de los candidatos al Oscar de mejor actor del año.

HOLLYWOOD, 1950. Crítica y público aprobaron **Sunset Boulevard**. Era una narración original y firme, una sabia mezcla de drama y comedia, de ilusión y realidad, que crecía hasta un final de gran efecto. En otros sentidos era un paso audaz, que contrariaba toda una tradición al decretar que el galán joven terminara asesinado y que la primera dama ingresara a la locura y a la cárcel. Como lo señaló el crítico Richard Griffith, un final semejante era digno de una tragedia clásica. Y era también un final muy cinematográfico, donde las últimas palabras de Norma Desmond, al bajar una amplia escalera, comunicaban a DeMille que ahora estaba ya preparada para un primer plano. Pero deliraba.

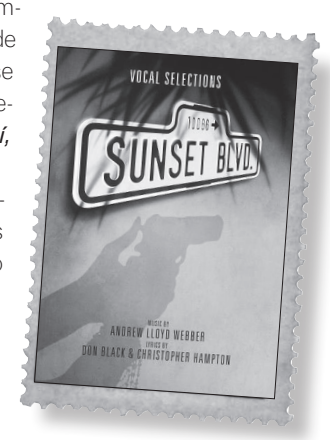
Wilder tuvo sus dificultades. Una primera versión del argumento comenzaba en la propia morgue de Los Ángeles, donde varios cadáveres conversan entre sí sobre los hechos previos a sus muertes. Allí aparecía Joe Gillis como narrador. Eso fue filmado e integraba la película en una primera función privada y sorpresiva en Evanston, Illinois. El público se burló de la secuencia inicial y Wilder la eliminó. Una segunda función privada se realizó en una sala de Los Ángeles, para el mundillo cinematográfico. Allí las opiniones se dividieron. Entre quienes se pronunciaron en contra figuró Louis B. Mayer, entonces prohombre de la MGM, quien se indignó con el retrato burlón de Hollywood y dijo que Wilder debía ser expulsado de la ciudad, lo cual le reportó un grosero insulto por Wilder. Ni antes ni después éste hizo alguna película para MGM.

La división de opiniones culminó con la votación anual de la Academia. Tras obtener once candidaturas en once rubros, **Sunset Boulevard** sólo llegó al Oscar en tres niveles menores (libreto, música, dirección artística). Eso fue una frustración para el equipo y especialmente para Gloria Swanson, que creía haber hecho el mejor papel de su carrera y terminaba derrotada por la joven Judy Holliday en **Nacida ayer**. Las otras candidatas del año fueron Bette Davis, Anne Baxter y Eleanor Parker.

En las décadas siguientes, **Sunset Boulevard** fue una mención obligada en todo libro que mencionara el tema "Hollywood según Hollywood". Cuando el crítico Bosley Crowther (del ***New York Times***) seleccionó cincuenta títulos del medio siglo para su libro ***The Great Films*** (Putnam's, New York, 1967), **Sunset Boulevard** representó solitariamente a 1950. En 1989 la Biblioteca del Congreso eligió 25 películas norteamericanas distinguidas, para el National Film Registry, y **Sunset Boulevard** fue una de ellas.

LONDRES, 1993. Cuarenta y tres años después de su estreno se produjo en Londres un curioso renacimiento del tema, cuando Andrew Lloyd Webber utilizó **Sunset Boulevard** como base de su última ópera, reteniendo el título y muchos diálogos. Agregó música, canciones y retoques de texto por Don Black y Christopher Hampton; el segundo había sido el premiado autor de **Relaciones peligrosas** en teatro y cine (1988). Como director eligió a Trevor Nunn, que ya había dirigido otras obras para él.

La elección casi obligada de primera figura fue Patti LuPone, una actriz y cantante de antecedentes impecables. Perteneciente a un largo árbol genealógico de artistas, LuPone tuvo como bisabuela a la eminente soprano hispano-italiana Adelina Patti (1843-1919), de quien heredó competencias vocales y también su primer nombre. Entre los nutridos antecedentes de LuPone figura la celebrada ópera ***Evita***, papel en el que se mantuvo veinte meses con aclamaciones (1979-1981), repitiendo entre otras la célebre canción ***No llores por mí, Argentina***.



Lloyd Webber (nacido en Londres, 1948) tenía los títulos y el dinero necesarios para emprender con lujos ese curioso traslado del cine a la ópera. Se había hecho famoso y millonario como empresario y compositor, a través de ***Jesucristo Superstar*** (1971), ***Evita*** (1979), ***Cats*** (sobre un tema de T.S. Eliot, 1981) y ***El fantasma de la Opera*** (1981), entre varios títulos. La audacia de sus temas ha sido paralela a un gran vuelo como profesional, que no ahorra gastos de producción, contrata a estrellas en todos los rubros y consigue mantener sus óperas en funciones simultáneas de Londres y de New York.

En el caso su unidad de producción es el RUG (por Really Useful Group, o Grupo Realmente Útil), en sociedad con Paramount, la cual contribuyó con los derechos de la película original. La colosal inversión de capitales sólo podrá ser rescatada con 45 semanas en cartel, pero Lloyd Webber ya ha anunciado su ambicioso plan futuro. Al estreno en Londres (julio 1993) seguirán los de Los Ángeles (diciembre 1993), New York (octubre 1994) y otros en Australia, Canadá, Japón y Alemania (todos ellos en 1995). Tuvo además la gentileza de enviar el libreto de la ópera a Billy Wilder, recibiendo de éste las congratulaciones por "una idea ingeniosa", que consistió en respetar el libreto de origen y "no intentar mejorarlo".

John Lahr reseñó para ***The New Yorker*** ese estreno en Londres. No le satisfizo Patti LuPone como protagonista, porque la califica de gran cantante, con una voz que hace temblar los focos de luz y una presencia física llena de energía, pero en cambio señala que ese dinamismo no condice con la fragilidad que debía mostrar Norma Desmond: "Nos hace sentir la tenacidad de su personaje pero no su vulnerabilidad".

Algo puede cambiar, sin embargo. Cuando la nueva **Sunset Boulevard** llegue en diciembre a Los Ángeles, donde en verdad nació, Glenn Close interpretará a Norma. Puede ser una gran actuación, aunque es difícil saber desde lejos hasta dónde llega ella como cantante. Para el estreno en New York se anuncia desde ahora el regreso de Patti LuPone al papel. Entretanto, Barbra Streisand incluyó ya dos canciones de la ópera en su reciente álbum ***Back to Broadway***.

Todo este renacimiento de un clásico, con figuras estelares, costos millonarios y proyectos internacionales, debería llenar de orgullo a Billy Wilder, que en 1949 debió combatir contra Paramount para que le dejaran hacer la primera versión. A esa altura tendrá 87 años, pero es seguro que no reaccionará con lágrimas emocionadas sino con bromas sarcásticas.

HACIENDO MEMORIA. En la ya escasa lista de veteranos de Hollywood, el escritor y director Billy Wilder (nacido en 1906) es hoy uno de los dos aislados sobrevivientes de la generación que floreció en el cine norteamericano durante las décadas de 1940 y 1950[4]. El otro es Elia Kazan, nacido en 1909[5]. Formado como escritor desde su adolescencia, con una primera carrera en el cine alemán mudo, Wilder mostró en Hollywood, desde 1933, el ingenio de situación y diálogo que enriqueció **Medianoche** (*Midnight*, Leisen-1939), **Bola de fuego** (*Ball of Fire*, Hawks-1941) y sobre todo **La octava mujer de Barba Azul** (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938) y **Ninotchka** (1939), sus dos colaboraciones con Ernst Lubitsch.

Wilder llegó a ser director, según su propia declaración, porque rara vez estaba conforme con lo que otros directores entendían en sus textos. Superó ese habitual trauma de los libretistas de Hollywood entendiéndose con la empresa Paramount y con Charles Brackett, que durante un largo período fue su productor y su coautor. En esa etapa surgen algunas concesiones comerciales (como **El vals del emperador**, con Bing Crosby, 1948), similares a las que en la época debieron aceptar prestigiosos colegas, como George Cukor, Frank Borzage, Clarence Brown, John Ford, el mismo Lubitsch.

Pero al mismo tiempo surgía un verdadero autor cinematográfico, dispuesto a explorar temas insólitos. En **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, 1944) a la firme narración de un tema policial se agregó la sorprendente conversión en villanos de dos estrellas como Barbara Stanwyck y Fred MacMurray. En **Días sin huella** (*The Lost Weekend*, 1945) exploró el alcoholismo como nunca lo había hecho el cine[6]. En **La mundana** (*A Foreign Affair*, 1948) hizo bromas con la ocupación norteamericana de Alemania en la postguerra. En **Cadenas de roca** (*Ace in the Hole* o *The Big Carnival*, 1951) trazó una enorme sátira sobre la credulidad pública y el sensacionalismo periodístico, tras la tragedia de un hombre aprisionado en una mina. En **Piso de soltero** (*The Apartment*, 1960) marcó la hipocresía de la conducta sexual en la clase media norteamericana. En **Irma la Douce** (1963) hizo bromas sobre la prostitución.

Los éxitos de Wilder pueden ser medidos por los premios mayores de la Academia (1945,1960), extendidos a los que lograron sus intérpretes, como William Holden y Jack Lemmon. Pueden ser medidos también por algunas recaudaciones mayores, como las de **Una Eva y dos Adanes** (*Some Like It Hot*, 1959). Y sin embargo, se produjeron altibajos inevitables en un autor con pretensiones. La Academia prestó poca atención a **Sunset Boulevard** (1950) y el público fue escaso para **La vida privada de Sherlock Holmes**, **Avanti**, **Primera plana**, **Fedora** y **Buddy Buddy** (1969 a 1981). Conseguir la financiación de Fedora le llevó meses de angustias; terminó por hacerla en Europa y con capitales europeos.

[4] Billy Wilder falleció en Los Ángeles, en marzo 2002.
[5] Kazan falleció en New York, en septiembre 2003.
[6] Ver crítica de H.A.T. en Tomo 1.

INSPECCIÓN OCULAR. En su ancianidad y su retiro, convertido a lo sumo en un asesor técnico sobre libretos ajenos, Wilder tuvo a comienzos de 1993 la grata sorpresa de que **Sunset Boulevard** fuera rescatada para una segunda versión, pero no ya en otra película sino en una ópera de Andrew Lloyd Webber. El episodio dio lugar a que el periodista David Freeman lo convenciera de ver nuevamente la película de 1950, en una salita de la Paramount. No la había examinado durante 43 años, con lo que sus sabrosos comentarios sobre la proyección integraron una larga y sustanciosa nota de Freeman (en *The New Yorker*, 21 de junio 1993):

No sonrió hasta que el periodista fracasado que hace William Holden cuenta sus percances: "Hablé con un par de *yes-men* en la Metro. A mi me dijeron NO". A partir de allí apreció su propia obra. Empezó por la peculiar actuación de Gloria Swanson:

-Eso es actuación de cine mudo. No se puede enseñar. Si no has crecido junto a eso, no puedes hacerlo.

Elogió particularmente a von Stroheim, que fue uno de sus reconocidos maestros y que a su vez había dirigido ya a Swanson en **La reina Kelly** (*Queen Kelly*, 1929), uno de cuyos fragmentos aparece en **Sunset Boulevard**. El mayordomo Max fue un personaje enriquecido por von Stroheim, quien aportó ideas ingeniosas y perversas. El director contempló con deleite las secuencias de Cecil B. DeMille, que en **Sunset Boulevard** se interpreta a sí mismo:

-En ese momento él filmaba **Sansón y Dalila**. Lo utilizamos en su mismo escenario para la visita de Norma. Podíamos contar con él por un día. Diez mil dólares. Después nos hizo falta un primer plano adicional. Le pedí que viniera a hacerlo. Comprendió. Es una toma fuera del set, donde se despide. Volvió. Otros diez mil dólares.

Hedy Lamarr actuaba en **Sansón y Dalila**. Primero Wilder quiso que DeMille mostrara cómo Lamarr cedía su silla a la visitante Gloria Swanson. Pero Lamarr pedía 25.000 dólares por ese minuto de actuación:

-Yo dije que alcanzaría con que Swanson se sentara en una silla que tuviera escrito el nombre Hedy Lamarr. Pero eso también valía diez mil dólares. Así que la senté en la silla de DeMille.

Hacia el final, Freeman preguntó a Wilder si hoy le gustaría retocar **Sunset Boulevard**. Como era habitual, Wilder contestó con una anécdota:

-William Wyler hizo una vez una película llamada **Héroes del infierno** (*Hell's Heroes*, 1930). Treinta años después, la quiso ver de nuevo. Les llevó como una semana encontrar la copia. Se la enviaron a su casa, donde tenía una sala de montaje. Le pegó unos cortes y la envió de vuelta. Nadie podrá ya verla. Quería mejorarla".

Pero Wilder no quería imitar a Wyler. Eran muy amigos, mucha gente los confundía por sus nombres similares y eran directores distintos. Declinó ahora la invitación a retocar **Sunset Boulevard**, que en la revisión le pareció satisfactoria:

-Alguna cosa por aquí y por allí. Alguna toma nueva. Pero no. No tiene mucho polvo encima. Venga conmigo. Le pagaré un almuerzo barato.

El País Cultural, 15 de octubre 1993.

La sucia política

ENTRE 1974 y 1983 el escritor argentino Osvaldo Bayer (Santa Fe, 1927) debió resignarse a un exilio en Alemania, tras ser perseguido por las fuerzas de represión en su país. A la vuelta reanudó su oficio de comentarista político (particularmente en ***Página|12*** de Buenos Aires), oficio que para él fue una vocación mucho antes que una profesión: entre sus colegas, pocos pueden aducir un credo idealista y hasta utópico de similar pureza. Buena parte de sus últimos escritos, relativos mayormente a hechos de Alemania y de Argentina, figuran en esta vasta recopilación (430 páginas) que llega a menudo hasta el ensayo de gran aliento, como cabía esperarlo de quien escribió libros sobre el anarquista Severino di Giovanni y sobre los graves conflictos obreros en la Patagonia durante la década de 1920.

Los héroes que Bayer vindica son los italianos Sacco y Vanzetti (ejecutados pero inocentes), las alemanas Rosa Luxemburgo y Elisabeth Käsemann, los argentinos Horacio Badaraco, Agustín Tosco, Gregorio Selser, el obispo Enrique Angelelli, las Madres de Plaza de Mayo, o sea las víctimas de represiones y dictaduras, que debieron sufrir la tortura, el exilio y aun el asesinato. Los villanos comienzan por ser los más obvios, desde Hitler y los suyos hasta Videla y los suyos, sin olvidar al funesto José López Rega que Perón protegió y del que los peronistas de hoy quisieran olvidarse.

Pero esa división en héroes y villanos sólo sería una visión superficial y simplista de los dramas sociales del siglo. Con mayor perspicacia y un notable coraje, Bayer ataca también las vergüenzas de la democracia y los retrocesos en la conducta de políticos y escritores. Enumera:

- millones de niños mueren de hambre y de enfermedades mientras se gastan fortunas siderales en armamentos;

- la política militar alemana, a lo largo de décadas, formó a militares argentinos, impulsó el armamentismo en América Latina, creo artificiales conflictos fronterizos y provocó golpes de Estado;

- Felipe González en España, François Miterrand en Francia, Helmut Schmidt en Alemania, traicionaron discursos electorales y pronunciamientos progresistas al volcarse a la carrera del armamento, como forma de evitar la desocupación en sus países;

- los alemanes Richard von Weiszäcker, Helmut Schmidt, Walter Scheel, Hans Carstens, ascendidos a los más altos cargos en la reciente democracia alemana, tuvieron sólidos antecedentes nazis;

- la dictadura militar en Argentina (1976-1983) fue un reconocido desastre social y humano, pero las leyes y decretos sobre Punto Final, la Obediencia Debida y el Indulto, con firmas de Alfonsín y de Menem, terminaron por legitimar no ya la lucha sino las vergüenzas de violaciones y robos por militares y policías. Aun peor, el gobierno democrático de 1984 asciende a Jorge Gorleri desde teniente coronel a general, aunque ése fue el militar que en 1976 dirigió la quema de libros en Córdoba.

Después Menem designó como ministro en Alemania a Roberto E. Guyer, que fue antes allí mismo un personero de la dictadura;

- en Argentina es inmensa la cantidad de jueces, altos funcionarios y policías torturadores que conservan sus puestos tras haber sido designados por la dictadura, de la misma forma en que el Estado abona sueldos, jubilaciones y privilegios para quienes fueron funestos villanos (Suárez Mason, Camps, Viola, Harguindeguy, Galtieri, Bussi, entre muchos), mientras en cambio se economiza en salud, vivienda y educación, con grave perjuicio a hospitales, docentes, jubilados y niños.

Bayer se muestra resignado a que Jorge Luis Borges haya sido un gran escritor que ignoraba la política y que llegó a aceptar una condecoración de Pinochet (1976). Pero no se resigna a que Ernesto Sabato aparezca hoy como líder de los derechos humanos y de una resistencia contra la dictadura. Con una documentación abrumadora, cita los auspicios de Sabato al golpe militar que sustituyó a Illia por Onganía (1966), después el apoyo de Sabato al propio general Videla (1976, 1978) y finalmente su justificación de la funesta guerra de las Malvinas (1982).

En el caso Sabato, como en muchos otros rincones del libro, Bayer exhorta a desconfiar de discursos y posturas. Cita al detalle la visita de Gorbachov, entonces líder soviético (1992) a las ciudades alemanas, donde es recibido con hurras y banquetes por un país que medio siglo antes había jurado una lucha total contra el comunismo. En ese mismo momento, los refugiados del Tercer Mundo tropezaban en Alemania con la xenofobia y el hambre.

Es muy saludable la desconfianza de Bayer a los grandes pronunciamientos simples, pero eso obliga a desconfiar también de los mismos pronunciamientos de Bayer. El pueblo vindicado por Rosa Luxemburgo, por Di Giovanni, por Agustín Tosco, por Bayer, es el mismo pueblo del que han surgido los nazis más fervientes, los carceleros y los torturadores de las prisiones argentinas, los endiosamientos ciegos a Perón. Entre 1989 y 1993 el gobierno Menem promulgó un abominable indulto a Videla y Cía., invirtió todo pronunciamiento social del peronismo, se rodeó de corruptos a un grado delirante, gastó en el avión presidencial lo que debía pagar a jubilados, maestros, médicos y niños. Ningún gobierno argentino juntó tantas vergüenzas en tan poco tiempo, y así lo señala Bayer. Pero en octubre de 1993, ese pueblo votó los diputados y gobernadores de Menem con amplia ventaja sobre sus opositores, sin olvidar el apoyo popular al golpista Aldo Rico, que es todo un germen de fascismo.

El horrible fenómeno argentino se sintetiza así en que Bayer respalda como un idealista al pueblo, pero el pueblo no respalda a Bayer. La Asociación de Escépticos de la Política Argentina (sociedad en formación) está preparada para dar la bienvenida a Bayer. Habrá sucursal en Alemania.

Rebeldía y esperanza, por Osvaldo Bayer; Ediciones B, del grupo editorial Zeta, Buenos Aires, 1993. 430 páginas.

El País Cultural, 12 de noviembre 1993.

Agenda cien años de cine, 1895-1995

LOS ANÓNIMOS AUTORES de esta agenda consiguieron arruinar en doscientas páginas lo que había sido una buena idea. Con el pretexto de que en 1995 se festejan los cien años del cine, inventaron una Agenda que contiene abundantes fotos de películas y personajes, direcciones de las mayores salas en Montevideo y Buenos Aires, una cronología de títulos importantes a través del siglo, algunas filmografías (Chaplin, Buñuel, Hitchcock). Casi toda página contiene tres días del año, con espacio para apuntes, y cada día está dividido en mañana-tarde-noche, con títulos cinematográficos alusivos (**Amanecer**-**Tarde de perros**-**Perdidos en la noche**). Todo el plan era muy ingenioso, combinando la inventiva de la edición con los secretos de la afición cinematográfica, que sirve para informar y para recordar.

Después lo echaron a perder. Todas las fotos tienen una impresión difusa, por algún error general en el sistema de reproducción a pesar de un papel de buena calidad. Los títulos de películas fueron tomados en gran parte de libros españoles, con desajustes sobre la versión rioplatense (*Los comulgantes* por **Luz de invierno**, *Alma en suplicio* por **El suplicio de una madre**, *El pan nuestro de cada día* por **Ganarás el pan**, y veinte casos más). Habría sido fácil evitar esos lapsus en un país que tiene bibliotecas (en Cine Universitario, en Cinemateca Uruguaya) y donde abundan los críticos de cine.

A esto se agrega una funesta corrección de pruebas, a la que se le desliza un "hechado" por "echado" (en junio 1°) y que se dedica a dejar los nombres en versión aproximada y no como se escriben: George Cukor (y no Cuckor), Orson Welles (y no Wells), Max Ophüls (y no Opluls), Dirk Bogarde (y no Dick), David Lynch (y no Linch), Costa-Gavras (y no Garvas). Esos ejemplos abundan.

La revisión demuestra que alguno de los autores anónimos jugó de erudito, revisó libros y aportó algún dato poco conocido: que los directores Raoul Walsh y Erich von Stroheim fueron actores en **El nacimiento de una nación**, que Fred Guiol dirigió alguna película de Laurel & Hardy, o que George Cukor fue el primer director oculto de **Lo que el viento se llevó**. Pero la erudición no impidió omisiones y errores cada dos páginas. Si se pone la fecha de nacimiento de alguien (Bob Fosse, A. Tarkovsky), lo correcto es agregar en esa misma ficha el año de su muerte. Y además, en orden de páginas sin enumerar:

ENERO – La versión de **J'accuse** de Abel Gance, 1938, era una película nueva y no la sonorización de su película de 1918.

FEBRERO – Chaplin nació en 1889 y no en 1886. En su lista de películas se omite a **Candilejas** y no se menciona siquiera a Artistas Unidos, empresa que Chaplin ayudó a fundar. **El acorazado Potemkin** no se llamó "de Potemkin". Erich von Stroheim falleció en 1957 y no en 1937.

MARZO – Esa foto de Maurice Chevalier y Miriam Hopkins no es de **Desfile del amor** sino de **El teniente seductor**. El argumento de **El delator** no es una "historia de traiciones durante la rebelión irlandesa de Gypo Nolan" sino la historia de la traición del personaje Gypo Nolan a la rebelión irlandesa.

MAYO – **El tercer hombre** (1947) no fue dirigida por Otto Preminger sino por Carol Reed. Y el año correcto es 1949.

AGOSTO – Esa película de Melville no se llamó "L'Armée des hommes" sino **L'Armée des ombres**, que es otra cosa.

OCTUBRE – **El matrimonio de Maria Braun** (Fassbinder) se llamó en alemán "Die ehe" y no "Die eche der Maria Braun". Las secuencias especiales de **Pink Floyd-The Wall** no fueron creadas por Gerald Scarface sino por Gerald Scarfe. Ocurre que Scarface ni siquiera era un señor.

NOVIEMBRE – El actor de **Betty Blue** no se llama Juan Hughes sino Jean-Hugues Anglade.

DICIEMBRE – **En el nombre del padre** no es una producción norteamericana.

Una agenda cinematográfica que difunde errores de información parece una mala idea. Si a eso se agrega la conveniencia de corregir nombres mal escritos (Jack Nickolson por Nicholson y otros casos) se advertirá la dificultad de tener una buena Agenda para 1995, año del centenario. Pero siempre es posible mejorarla para 1996, supuesto que alguien corrija textos y pruebas.

No menciona nombre de autores. Aparece presentada por la firma Maní Con Chocolate, Montevideo. Aproximadamente 200 páginas, sin numerar.

El País Cultural, 13 de enero 1995.

El otro espía del siglo

Seis autores en busca de un personaje

CUATRO LIBROS de aparición casi simultánea acaban de cubrir en Estados Unidos el caso monumental de espionaje que protagonizó Aldrich Ames, un funcionario de la CIA que durante nueve años vendió datos secretos a los soviéticos, mientras sus compañeros y jefes estaban ligeramente distraídos. Los cuatro libros fueron publicados por editoriales distintas, lo cual sugiere ya que hubo una carrera por llegar primero a librerías con un tema candente. Sus expresivos títulos son ***Nigthmover*** (por David Wise), ***Sellout*** (por James Adams), ***Killer Spy*** (por Peter Maas) y ***Betrayal*** (por un equipo del ***New York Times***, integrado por Tim Weiner, David Johnston y Neil A. Lewis).

La detención de Ames ocurrió en febrero 1994 y tuvo la debida repercusión en diarios y revistas de Estados Unidos. Tras esa difusión periodística, el agregado de cuatro libros, investigados, escritos y editados en un año, subraya la importancia nacional adjudicada al tema, porque ése fue el más grave caso de espionaje que haya sufrido el país, con una docena de crímenes como resultado, y porque el episodio estuvo radicado justamente en una Agencia Central de Inteligencia que debería ocuparse eficazmente del espionaje propio y del ajeno. Las fechas del caso (1985 a 1994) le dan asimismo un costado político, marcando que el país beneficiado por ese espionaje fue primero la Unión Soviética y después la Rusia más amistosa de Gorbachov y de Yeltsin.

Una vez publicados, los cuatro libros fueron el tema de una reseña conjunta en el suplemento literario del ***Washington Post*** (por Marie Arana-Ward) y ese largo artículo supone también una medida adicional de la importancia concedida al tema. La autora del texto es la subdirectora del suplemento y en el caso debió leer un total de 1.229 páginas, a lo que agregó un esmerado trabajo de confrontación para detectar coincidencias y discrepancias entre cuatro libros. Su resumen aporta la constancia paradójica de que sobre el espionaje nunca se llega a saberlo todo, y mucho menos a escribirlo todo.

MUERTOS EN EL CAMINO. Aldrich Ames (nacido en Wisconsin, 1941), hijo de otro funcionario de la CIA, ingresó a la entidad en la década de 1960, recibió opiniones adversas de sus superiores durante varios años y fue catalogado como un ebrio irredimible. Pese a ello, y quizás porque sabía hablar ruso, estuvo a cargo de dos soviéticos que eran problemas delicados (un espía, un desertor), alcanzó posiciones importantes en Turquía y en México y llegó a integrar el grupo de contraespionaje, todo lo cual sugirió finalmente una reiterada torpeza de sus superiores.

Aldrich Ames

En 1981 o 1982 Ames conoció en México a la colombiana María del Rosario Casas Dupuy, entonces de 29 años, que fue primero un romance, después su segunda esposa y finalmente su cómplice. En 1985 Ames estaba ya entregado al espionaje, relacionándose con la Embajada de la URSS en Washington y con agentes de la KGB soviética. Ahora se le atribuye haberse atrevido a salir de dependencias de la CIA con bolsas que contenían documentos secretos, o sus fotocopias, a lo que debió agregar la transmisión verbal de otros datos. Periódicamente recibía remuneraciones en dinero, que terminaron por sumar 2.7 millones de dólares y que fueron distribuidos, a su nombre y al de su cónyuge, en cuentas bancarias extranjeras (Viena, Zurich, Bogotá), más algunas compras desmesuradas de automóviles y propiedades. Todo ello, durante demasiado tiempo, no llegó a ser advertido por la CIA.

El resultado fue criminal. Se sabe que Ames delató por lo menos a diez habitantes de la URSS que trabajaban secretamente para Estados Unidos, todos los cuales terminaron con un tiro en la nuca. Es presumible que el mismo destino hayan tenido otros espías de Estados Unidos en Alemania Oriental, Polonia y Checoslovaquia. La gradual eliminación de sus agentes terminó por alarmar a la superioridad de la CIA. Era evidente que alguien estaba pasando esas identificaciones a Moscú, pero encontrar a ese traidor suponía revisar una lista de 198 funcionarios que pudieron tener acceso a ciertos expedientes supersecretos.

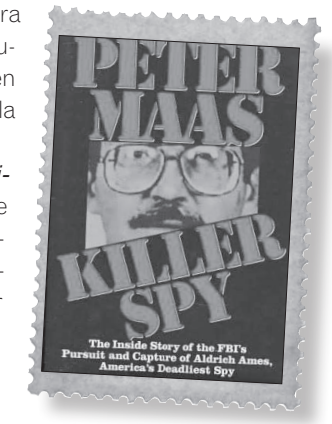
La vida y la tarea de Ames habían tenido su modelo en el inglés Kim Philby (1912-1988), el llamado "espía del siglo", que llegó a integrar el servicio de inteligencia británico para detectar a los espías soviéticos, mientras él mismo era uno de ellos[7]. Ese debió ser un recuerdo constante para Ames, por lo menos desde el momento en que Philby terminó por fugarse a Moscú, en 1963, con lo cual llegó a saberse casi toda la verdad sobre él y sobre el llamado Círculo de Cambridge que espiaba para la

[7] H.A.T. publicó una extensa nota sobre Philby el 31 de agosto 2001. Ver pág. 633.

URSS. La importante diferencia fue que Philby hizo lo suyo por un idealismo comunista o procomunista, durante tres décadas, mientras Ames lo hizo por 2.7 millones de dólares, hasta que la codicia lo traicionó. Gastaba demasiado.

PARALELAS DESVIADAS. Un dato notable de estos cuatro libros simultáneos es el de sus diferencias recíprocas, aunque sus seis autores, como lo detalla la cronista de ***The Washington Post***, tienen sólidos antecedentes como autores de otros libros sobre espionaje y de investigaciones periodísticas. En el libro de David Wise, la heroína del cuento es Jeanne R. Vertefeuille, una veterana y oscura funcionaria de la CIA, que a fines de 1986 fue puesta a cargo de identificar al traidor oculto. En enero 1993 Vertefeuille ya estaba segura de que Ames era el hombre en cuestión, pero algún oculto tecnicismo impidió que la CIA lo detuviera o denunciara. Entonces entró a trabajar el FBI, y esta otra agencia hizo el seguimiento de Ames, grabando llamadas telefónicas, rastreando viajes, cuentas bancarias, papeles tirados en la basura. Demoró un año y detuvo a Ames en febrero 1994. El libro de Wise parece haber sido trabajado con datos internos de la CIA y menciona con su nombre a Rodney Carlson, el supervisor que impulsó las promociones de Ames, para su seguro arrepentimiento.

El nombre de Vertefeuille sólo aparece mencionado lateralmente en el libro de Weiner-Johnston-Lewis, donde Carlson no está siquiera nombrado. A cambio de ello, los tres periodistas del ***New York Times*** parecen haber realizado con esmero un trabajo de investigación en varias dependencias oficiales. Dan importancia a Murat Natirboff, jefe (oculto) de la CIA en Moscú, y también a Diana Worthen, colega de Ames en México, quien fue la primera en señalar a la CIA que el sospechoso estaba viviendo en un palacio, con gastos muy superiores a sus presumibles ingresos, y sin que el dispendio estuviera justificado por la fortuna familiar de la cónyuge. Los autores agregan que la CIA demoró tres valiosos meses en comunicar sus sospechas al FBI. El dato se agrega a la previa cadena de torpezas.



El libro de Adams (corresponsal jefe del ***Sunday Times*** de Londres) da el contexto de otros problemas que afectaron a la CIA, pero en el caso no menciona a Vertefeuille, a Carlson ni a Worthen, se equivoca en algunos nombres propios y paga así las culpas por haber sido el primero en llegar a las librerías, o sea que juntó sus datos con más apuro que cuidado. Pero según la reseña, Adams supo exponer con detalle el duro castigo que recibió la CIA cuando el caso explotó.

FILMACION EN PUERTA. También es distinto el enfoque de Peter Maas, entre cuyas obras previas habían figurado ***The Valachi Papers*** (sobre la Mafia) y ***Serpico*** (sobre la corrupción policial). Su punto de vista es el del FBI, con el detalle de la investigación previa y el descubrimiento final de que Rosario Ames llegó a tener sesenta bolsos de mano, quinientos pares de zapatos, 165 cajas con ropa interior. No sabía qué hacer con tanto dinero. Según la cronista de ***The Washington Post***, el libro de

Maas falla en la medida en que hace una novela del caso Ames, creando diálogos, imaginando reflexiones personales, al tiempo que omite un índice, las fuentes de información, las listas de entrevistados, algunos nombres propios, todo lo cual lo habría hecho más creíble como una investigación de un caso real. Pero con esos datos ya cabe deducir que Maas se trasladó de la región literaria ***Non-Fiction*** a la región ***Fiction***, que suele ser más rentable. Y cabe sospechar también que si el cine intenta reflejar mañana el caso de Aldrich Ames, el libro de Maas será el elegido, porque ostenta la superficialidad, la acción incidental y la fluidez narrativa que el cine necesita. Es procedente recordar que Maas llegó ya al cine con **The Valachi Papers** (1972) y **Serpico** (1973).

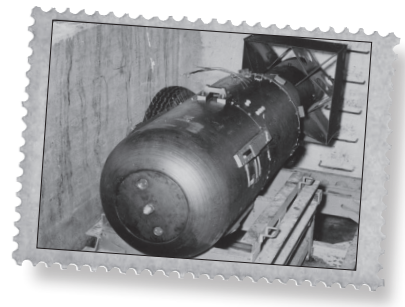
MISTERIOS PARA MAÑANA. Las diferencias entre los cuatro libros dicen ya que el espionaje es un tema complicado, como lo demostraron antes los libros sobre Philby y los suyos. Empieza por ser un mundo secreto, lleno de duplicidades, traiciones y crímenes nunca aclarados, como lo expusieron Graham Greene, Eric Ambler, John Le Carré y otros novelistas. Aun después de las grandes revelaciones, siempre incompletas, persisten los misterios de quienes se llevaron secretos a la tumba (Philby, Burgess, MacLean), a las tolerancias inexplicables del gobierno británico con Anthony Blunt o las de la CIA con Aldrich Ames. Pero algo se podrá saber mejor en el futuro. En este mismo momento el más importante espía norteamericano del siglo puede estar muy entretenido en la cárcel de Allenwood, Pennsylvania, donde cumple su condena a prisión perpetua. Con luz artificial, Ames puede estar leyendo cuatro libros sobre sus hazañas, lamentando algunos errores propios, festejando algunos errores ajenos y preparando su libro personal, que podría llamarse "Mi verdadera historia". Como autor tiene un futuro que no habrían alcanzado sus colegas en la URSS, todos los cuales, una vez descubiertos, habrían terminado con un tiro en la nuca. Encima de ello cobraría derechos de autor.

El País Cultural, 8 de septiembre 1995.

Ciencia y espionaje

Un átomo demasiado importante

EN EL museo de la Paz de Hiroshima una placa comunica: "descansad en paz, porque este error no será repetido." Pero la profecía parece demasiado optimista. En su informe sobre bombas termonucleares o de hidrógeno, la Enciclopedia Británica informa que ahora existen veinte mil de ellas en diversos arsenales del mundo. Las conferencias internacionales sobre desarmes, iniciadas hacia 1968, han sido ineficaces hasta la hilaridad. Y en 1995, mientras el mundo recordaba con dolor los cincuenta años de Hiroshima, el presidente francés Jacques Chirac anunció su intención de reanudar las pruebas atómicas en el sur del Pacífico, al solo efecto de fortificar a Francia, y consiguiendo de inmediato un formidable conflicto internacional, en particular con Australia, Nueva Zelandia y Japón. También la placa de Hiroshima puede desaparecer con la próxima bomba.



INVENTO Y GUERRA. En diciembre de 1942 el físico italiano Enrico Fermi, premio Nobel 1938 y fugitivo del fascismo, obtuvo en un laboratorio de Chicago la primera reacción nuclear en cadena, o sea la división de un átomo de uranio 235, lo que conducía a la fisión sucesiva de otros átomos y liberaba una cantidad descomunal de energía. Ese era el comienzo de la bomba atómica y se mantuvo en el secreto oficial hasta la primera explosión sobre Hiroshima en agosto 1945.

El episodio científico de 1942 había sido precedido por tres años de estudios y experimentos, con el costoso respaldo del gobierno norteamericano y en silenciosa competencia con lo que Alemania en guerra estaba intentando en esas mismas fechas. A pesar del secreto, el físico italiano Bruno Pontecorvo, luego declarado espía soviético, transmitió a Moscú la noticia sobre la hazaña de Fermi y su equipo. El mensaje en clave decía: "El marinero italiano ha llegado al Nuevo Mundo".

Así el año 1943 obligó a pasos decisivos en tres países. Del lado de Estados Unidos y Gran Bretaña, y en particular por la concentración de hombres y recursos en Los Álamos (Nueva México), los experimentos avanzaron hasta obtener la primera bomba atómica con el aporte mayor del norteamericano J. Robert Oppenheimer, el húngaro Leo Szilard, el mismo Fermi y poco después el danés Niels Bohr. Del lado soviético, y a pesar de la monumental guerra contra el ejército nazi, el año 1943 fue pródigo en avances técnicos y en espionaje. En febrero Stalin formó un comité para desarrollar la energía atómica, que primero presidió Molotov y después Lavrenti Beria, invitando al efecto a los mayores científicos soviéticos. En abril la Academia de Ciencias de la URSS inició su Laboratorio Especial Numero Dos. En julio los soviéticos ya habían recopilado 286 publicaciones norteamericanas sobre el tema, identificando en Estados Unidos a siete centros de investigación y a 26 hombres de ciencia. En setiembre el físico Niels Bohr, premio Nobel 1922, consiguió huir de Dinamarca ocupada por los nazis y llegó a Londres. Allí un delegado soviético le invitó a viajar a Moscú para hacerse cargo, con todas las garantías, del programa atómico de la URSS. Pero Bohr declinó esa oferta, viajó a Estados Unidos y se integró con el equipo de Los Álamos.

INFORMES A MOSCÚ. La guerra fue muy dura para todos los combatientes de Estados Unidos, Alemania, Italia, la Unión Soviética, con bombardeos y batallas en todos los frentes, hasta el Norte de África. En perspectiva, parece asombroso que no sólo se hayan desarrollado entonces los trabajos sobre la ciencia atómica sino que se haya podido mantener a casi todos ellos en silencio. Un dato mayor del período fue la discusión sobre esa voluntad de secreto. Como trascendió des-

pués, Oppenheimer, Fermi, Szilard y Bohr eran partidarios de que la Unión Soviética fuera plenamente enterada de los trabajos en la materia, primero porque se trataba de un país aliado en la guerra y después porque el descubrimiento de una nueva fuente de energía comprometería al mundo entero.

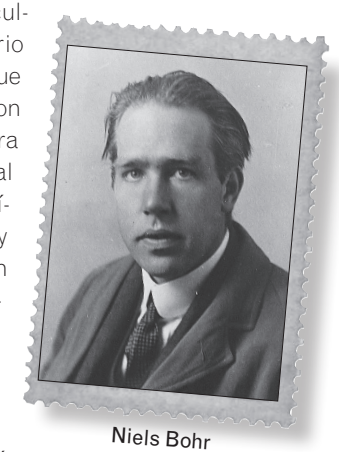
Con la propuesta de informar a la URRS el mismo Bohr viajó a Londres en mayo 1944, pero se encontró con el firme rechazo de Churchill, quien siempre desconfió de Stalin y no sólo declinó la propuesta sino que ordenó a su servicio de inteligencia que vigilara a Bohr y evitara su posible contacto con los soviéticos.

AHORA ESPIAS. Un resultado de esa negativa fue el mayor desarrollo del espionaje soviético, en una red enorme de la que sólo llegaron a trascender después una docena de nombres propios. Ese avance clandestino fue empujado desde 1944 por algunos hechos mayores, como la explosión de Hiroshima (1945), la primera fisión nuclear en cadena obtenida por los soviéticos (1946), su primera bomba atómica propia (1949). Entre sus resultados de 1950 figuraron la detención de los espías Klaus Fuchs, David Greenglass, Harry Gold, Julius y Ethel Rosenberg. También en 1950 Bruno Pontecorvo huyó a Moscú. En 1951, desde Londres a Moscú, huyeron así mismo los ingleses Donald MacLean y Guy Burgess.

Todos ellos habían colaborado, de una u otra manera para que la URSS pudiera construir, entre 1943 y 1949, su primera bomba atómica, al tiempo que hacía una campaña contra la bomba de EE.UU. Pero esa tarea requirió algo más que informes y planos obtenidos clandestinamente. Como lo señalarían libros posteriores, la URRS necesitó el aporte enorme de sus propios científicos, la obtención del difícil uranio, la construcción de enormes usinas. Terminada la guerra en 1945, las instalaciones y los estudios técnicos americanos y soviéticos derivaron a una guerra Fría de amenazas recíprocas, con el refuerzo de los armamentos, pese a las advertencias de algunos hombres de ciencia. Tras la bomba atómica fue creada la bomba H, o de hidrógeno, muchísimo más potente que la anterior, probada de inmediato por experiencias de Estados Unidos (1952), Unión Soviética (1953) y después Gran Bretaña, China y Francia. Uno de los líderes de la bomba H fue el húngaro Edward Teller, colaborador eminente en el equipo de Los Álamos, luego separado de sus colegas porque mantuvo una voluntad bélica alarmante. En la película **Doctor Insólito** (1963), Stanley Kubrick y Peter Sellers dibujaron una parodia de Teller, desde su renguera a sus ideas.

El tema del espionaje tuvo una derivación imprevisible cuando la Unión Soviética dejó de existir como tal, hacia 1991. A los abundantes volúmenes ya publicados en los Estados Unidos y Gran Bretaña se sumó la apertura de los archivos oficiales en Moscú, especialmente los de la policía o KGB. Así se agregaron entre otros los testimonios de Yuri Modin (***My Five Cambridge Friends***), Genrikh Borovik (***The Philby Files***) y especialmente Pavel Sudoplatov (***Special Tasks***), que había sido mano derecha de Beria hasta la caída de éste en 1953. El volumen de Sudoplatov fue rápidamente traducido al castellano como ***Operaciones Especiales***, ed. Plaza & Janés, y fue también un foco de enorme controversia en Estados Unidos. El centro de la discusión era que Sudoplatov acusaba implícitamente como espías soviéticos a hombres de ciencia que habían parecido honorables.

EL CASO BOHR. En noviembre 1945 Niels Bohr volvió de EE.UU. a Dinamarca. Las bombas de Hiroshima y Nagasaki, tres meses antes, habían significado el fin de la guerra pero la URSS no tenía aún una bomba atómica. Sus científicos habían llegado a construir un reactor nuclear y tenían dificultades con su funcionamiento, para aislar el necesario ingrediente que era el uranio 235. La falla explica que los soviéticos intentaran nuevamente un acuerdo con Bohr, basándose ante todo en que el sabio danés era declarado partidario de la colaboración internacional en la materia y estaba unido además a algunos científicos soviéticos (como Pyotr Kapitsa) por una larga y recíproca estima. La iniciativa de una nueva reunión alarmó a Bohr, que temió verse otra vez comprometido en una difícil encrucijada política. Antes de confirmar el encuentro comunicó el caso a los gobiernos de Gran Bretaña, Estados Unidos y Dinamarca. La reunión se hizo en su estudio de Copenhague, en noviembre 1945. Como delegación soviética, Beria envió a Lev Vasilevsky, hombre de su confianza política, y a Yakov Terletsky, un joven científico que en apariencia no era el hombre mas adecuado para interrogar a Bohr sobre el funcionamiento de un reactor nuclear. Pero en esos años, otros hombres de la ciencia soviética, como Kapitsa y Landau, habían caído en desgracia ante el régimen. En la histórica reunión estuvo presente Aage Bohr, 23 años, hijo de Niels y también físico. En la otra habitación, con una pistola en la mano, vigilaba el otro hijo, Ernest Bohr, 21 años. La prevención se debió al temor de que los soviéticos intentaran secuestrar a Bohr. Ese era un momento crítico, en el comienzo mismo de la Guerra Fría.



Niels Bohr

VERSIONES OPUESTAS. Sudoplatov, hombre de la KGB, terminó por dar una descripción jactanciosa de los logros obtenidos por el espionaje soviético en esos años. Afirmó por ejemplo que le habían llegado documentos facilitados por Oppenheimer, Fermi, Szilard (en ***Special Tasks***, p. 192), lo cual suponía una acusación de que tres científicos de Los Álamos colaboraban a sabiendas con la URSS. Sobre la reunión en Copenhague escribió o dictó: “Bohr explicó a Terletsky los problemas que Fermi había tenido en la Universidad de Chicago para poner en funcionamiento el primer reactor nuclear, y formuló valiosas sugerencias que nos permitieron superar nuestras fallas. Señaló un sitio en el dibujo que Terletsky le mostraba y dijo: ‘Ahí está el centro del problema’. Ese encuentro fue esencial para comenzar con el reactor soviético, y conseguimos ese logro en diciembre de 1946”. (***Special Tasks***, p.207).

Esas afirmaciones de Sudoplatov, formuladas a medio siglo de los hechos, provocaron airadas reacciones inglesas y norteamericanas, en defensa de los científicos acusados. Fue particularmente sustanciosa la polémica del historiador Thomas Powers con los coautores norteamericanos Jerrold y Leona Schechter, que afirmaron el libro de Sudoplatov; esa controversia fue recogida en ***The New York Review of Books***, septiembre 1994. Entre otros resultados, el libro estaba reavivando el polemizado caso de J. Robert Oppenheimer, que primero fue director científico en Los Álamos y con el tiempo cayó en desgracia, no por espionaje sino por posiciones y amistades comunistas, hasta que en 1954 varios jerarcas militares consiguieron despojarle de sus puestos y lo declararon, de hecho, como "un riesgo de seguridad". Cayó en la Guerra Fría y en el clima general de desconfianza que el senador McCarthy había creado desde 1950. Falleció en 1967 sin adivinar que las acusaciones le serían renovadas en 1994 desde Moscú.

DEFENSA ADICIONAL. El caso Bohr suscitó además una rectificación separada en la revista ***Scientific American***, luego reproducida en su edición castellana ***Investigación y Ciencia*** (Barcelona, julio 1995). Allí se relata la reunión de Copenhague en 1945, agregando el testimonio de Aage Bohr, hijo del científico. En su descripción, el diálogo central se demoró por la insistencia de Niels Bohr en conocer la suerte de Kapitsa y Landau, los dos hombres de ciencia que habían sido diversamente reprimidos por el régimen de Stalin. Cuando se llegó al punto del reactor nuclear, Niels Bohr aclaró que sólo tenía conocimiento indirecto del tema, porque no había estado en la etapa preliminar de Chicago, hacia 1942, y nada dijo en Copenhague que no estuviera ya en los libros y en informes públicos, incluyendo el llamado informe Smyth, que había sido publicado en Estados Unidos poco después de la explosión en Hiroshima. Si a eso se agregan la voz baja de Bohr y las dificultades de la traducción, que en el caso fueron graves, se deduce que Bohr colaboró poco o nada con los visitantes soviéticos.

Ese pobre resultado habría quedado confirmado, años después por el propio Terletsky, reconociendo en su memoria que las respuestas de Bohr a un cuestionario de 22 preguntas, preparado en Moscú, habían sido muy generales y vagas. Los autores del artículo en ***Scientific American*** (tres hombres de ciencia llamados Bethe, Gottfried, Sagdeev) interpretan, más allá, que no sólo Bohr ignoraba las respuestas a algunas preguntas sino que se las ingenió para dar otras contestaciones "parciales o incomprensibles, que no explicaban nada". Se apoyan además en la debilidad imparcial del informe que Beria hizo después a Stalin, un memorándum que fue reencontrado y del que la revista transcribe una parte. La postura de los tres autores y de Aage Bohr es, en definitiva, que Niels Bohr fue inocente de toda colaboración efectiva con los soviéticos. Igual que Oppenheimer, también Bohr (fallecido en 1962) no llegó a adivinar que su postura de colaboración internacional terminaría por arrastrarlo, décadas después a una velada acusación de espionaje, formulada en Moscú.

El punto importante del problema es que, un año después de la reunión en Copenhague, la URSS consiguió hacer funcionar su reactor nuclear y eso condujo a una bomba atómica. Si no se basó en los presuntos informes de Bohr en 1945, lo hizo con los datos aportados por Pontecorvo, Fuchs o algún otro espía mayor, sin

olvidar los experimentos intensivos de los propios científicos soviéticos. Y aunque el tema podría haber quedado superado por el tiempo, la realidad es que sigue vigente. Mientras Sudoplatov se jacta de la eficacia de su espionaje, Aage Bohr defiende la honestidad de su padre. Al mismo tiempo, el gobierno de Estados Unidos confirma que Julius y Ethel Rosenberg (ejecutados en 1953) eran efectivamente espías, puntualizando que las pruebas decisivas no se difundieron en su momento para que los soviéticos no supieran que sus códigos habían sido descifrados en una notable investigación llamada Venona.

Si a eso se agregan los textos de 1995 sobre el aniversario de Hiroshima y el discutido empeño de Chirac en renovar las pruebas nucleares en el Pacífico, se advertirá que el pequeño átomo llegó a ser un tema enorme e interminable. Puede estar en los diarios de mañana.

MOMENTOS DECISIVOS. El 2 de agosto de 1939 Albert Einstein, que residía en Estados Unidos desde 1933, envió una carta al presidente Roosevelt, señalando que él y sus colegas Enrico Fermi y Leo Szilard estaban al tanto de experimentos alemanes con uranio, que podían derivar a la creación de una nueva fuente de energía. En términos moderados, Einstein urgía al gobierno para que Estados Unidos avanzara en estudios similares. A fin de agosto se declaró la guerra mundial, con lo que Roosevelt no pudo ocuparse de aquella iniciativa hasta octubre. El primer paso fue autorizar un gasto de seis mil dólares para la compra de un grafito, elemento indispensable en los estudios iniciales.

El avance de los experimentos llevó a autorizar nuevos gastos, con una firma de Roosevelt el 6 de diciembre de 1941. Al día siguiente se produjo el ataque japonés a Pearl Harbor. A mediados de 1942 quedó claro que habría que instalar enormes y costosas plantas en algún sitio alejado, conseguir y manejar elementos químicos peligrosos, crear nuevos laboratorios. En octubre 1942 el plan tomó forma bajo el nombre de Proyecto Manhattan. El supervisor científico sería J. Robert Oppenheimer, quien convocó la colaboración de colegas como Fermi, Szilard, Edward Teller y, desde 1943, Niels Bohr. Junto a un equipo de ayudantes, todos ellos estaban supervisados por el ejército, representado por Leslie R. Groves, cuyos únicos supervisores serían el secretario de Guerra Henry Stimson y el propio presidente Roosevelt.

Aunque la colaboración entre militares y científicos era inevitable, también se procuró su separación, para evitar interferencias y en especial para cuidar el secreto de todas las operaciones. De Groves se escribió después que tenía "el ego más impresionante, desde Napoleón hasta aquí", pero a pesar de los reproches sobre su carácter brusco todos le reconocieron una irrenunciable vocación de eficacia en todo lo que emprendía. Los gastos del proyecto Manhattan llegaron a ascender a dos mil millones de dólares, a lo largo de tres años, y eso pudo ser disimulado por el gobierno Roosevelt en otras partidas del presupuesto. No pudo evitarse, sin embargo, que se sucedieran las preguntas indiscretas de los senadores y en especial de Harry Truman, quien no recibió respuestas satisfactorias hasta que debió suceder a Roosevelt cuando este falleció en abril 1945. Cuatro meses después tocó a Truman la decisiva y discutida orden de lanzar la primera bomba atómica sobre Japón.

Groves designó al teniente coronel Paul Tibbets para reunir un equipo de quince bombarderos, que trabajó desde setiembre 1944 en Nebraska y Utah, preparando el entrenamiento y la estrategia a seguir. Durante los meses siguientes, y hasta el bombardeo mismo, Tibbets no pronunció ante sus subordinados las palabras "atómica" ni "nuclear". Sólo quiso que sus aviadores fueran conscientes de que en sus vuelos desde la isla de Tinian, a unos kilómetros de Japón, terminarían por arrojar una bomba mortífera, de un poder nunca visto, lo cual obligaría a ciertas cautelas previas para la operación. Finalmente Tibbets reservó para sí mismo el vuelo decisivo con la bomba, en un avión que bautizó como "Enola Gay". Era el nombre de su madre.

El proyecto Manhattan sufrió de algunas crisis antes de su culminación. No fue fácil la convivencia de docenas de familias, en un sitio apartado y con restricciones de comunicación. Se sospechó con fundamento que algunas de sus dependencias habían sido penetradas por el espionaje soviético. Las conversaciones sobre el trabajo estaban restringidas a lo indispensable. Los científicos discreparon más de una vez con Groves y sus indicaciones. En el equipo de aviadores, un piloto audaz llamado Claude Eartherly tuvo en julio 1944 la infeliz iniciativa de realizar un vuelo solitario y bombardear en Tokio al Palacio Imperial. Fracasó por el mal tiempo y después debió ser sancionado por ese vuelo no autorizado, pero Tibbets lo consideraba un piloto de primera línea y lo mantuvo en los aviones de reconocimiento que debían decidir la operación final, eligiendo entre cuatro ciudades posibles (Hiroshima, Kokura, Niigata, Nagasaki), según lo dispusieran las nubes ese día.

De todas las crisis del Proyecto Manhattan, la peor fue la de su prestigio. La bomba de Hiroshima mató en segundos a cerca de ochenta mil personas, cifra que se duplica con los muertos posteriores por heridas o por radioactividad. El presidente Truman y sus asesores fueron acusados en la opinión pública por ese asesinato colectivo, pero sus defensores sostuvieron que la bomba de Hiroshima (y tres días después la de Nagasaki) era un acto bélico legítimo, había determinado el fin de una guerra interminable y había salvado la vida de miles de soldados norteamericanos. Esa polémica también fue interminable. Veinte años después de la bomba, Paul Tibbets integró una misión de ayuda militar a la India. Pero apenas llegó, la prensa de Nueva Delhi lo calificó de "mayor asesino del mundo", lo que obligó a su inmediato regreso a Washington.

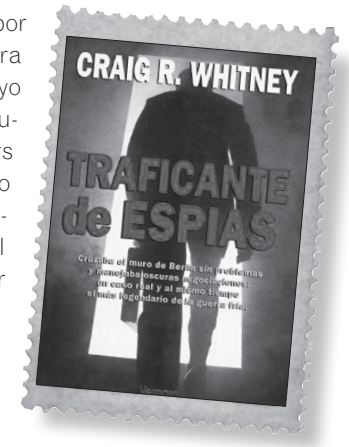
Contra una versión muy difundida por periodistas que no se documentan, es falso que Tibbets se haya enloquecido por su pasado. Quien se desvió fue Eatherly, incurriendo en cheques sin fondos, alcoholismo, pequeños robos, internación en cárceles y hospitales para enfermos mentales, todo lo cual trascendió con abundancia a la prensa e hizo de él un curioso héroe de una bomba atómica que no había lanzado.

El País Cultural, 15 de septiembre 1995.

Anales de la guerra fría

El abogado del diablo

EL ESPÍA soviético Rudolf Abel fue detenido en New York en 1957 y condenado de inmediato a treinta años de cárcel. Las pruebas de la acusación fueron abundantes, desde los microfilms que reproducían documentos oficiales hasta sus muchos contactos con una red de espías que integraban, entre otros, Julius y Ethel Rosenberg, ya ejecutados en 1953. Pero Abel no llegó a cumplir su condena, sino que fue canjeado por otro espía del bando contrario. Ese otro hombre era Francis Gary Powers, un aviador norteamericano cuyo aparato fue derribado por los soviéticos sobre la ciudad de Sverdlosk, en mayo 1960. El incidente Powers tuvo una repercusión internacional. Fue aprovechado por Kruschev como evidencia de que la CIA americana fotografiaba zonas del territorio soviético, lo cual derivó a su exigencia de que el presidente Eisenhower reconociera públicamente ese espionaje. El episodio arruinó la proyectada "conferencia cumbre" (Estados Unidos, Unión Soviética, Francia, Gran Bretaña), que estaba programada para ese mismo momento en París.

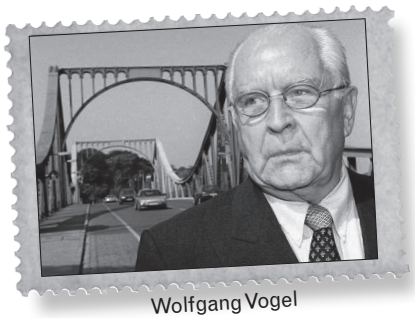


Norteamericanos y soviéticos quisieron rescatar a sus hombres. El canje Powers-Abel fue una delicada negociación, culminada en febrero 1962, en el puente de Glienicke (Berlín), deliberadamente fuera de los territorios de ambos países. Uno de los coautores de ese canje fue Wolfgang Vogel, un abogado de Alemania Oriental, que no hablaba inglés ni ruso, nunca había estado en la URSS ni en EE.UU., no conocía de aquellos casos más que lo poco publicado por los diarios de entonces. La ignorancia le sirvió para partir de un punto cero, informándose sobre las leyes de distintos países, sobre las conveniencias, hipocresías y maniobras de los dos gobiernos que solicitaban su colaboración.

CRUZAR EL MURO. Su éxito en el caso Powers-Abel trascendió de inmediato y fue un precedente esencial para las crisis inmediatas. En 1949 Alemania había quedado dividida en dos países, al separarse una parte oriental que contenía 16 millones de habitantes y que profesaba el socialismo y la adhesión a la URSS. Entre 1949 y 1961, cerca de dos millones y medio de alemanes huyeron de allí a la zona occidental, que ofrecía mejores condiciones de trabajo y de confort, como lo sugería diariamente la televisión. En agosto 1961 el gobierno de Alemania Oriental procuró detener esa emigración al edificar el célebre Muro de Berlín, que habría de perdurar 28 años. Sus consecuencias sociales y políticas llegaron a ser trágicas, primero por la separación forzada de familias, después por los intentos clandestinos de fuga, que abundaron en detenidos, lesionados y muertos. Una de sus consecuencias graves fue el nuevo vigor que entonces adquirió la Stasi, o policía alemana del sector oriental, que imitó a la KGB soviética creando re-

des de espionaje en barrios y familias, prisión y ejecución de muchos disidentes, abundante dinero para retribuir delaciones. Uno de sus pecados, muy alemán, fue mantener registro completo de sospechosos y de delatores, que llegaron a ocupar kilómetros de estanterías. Tras la caída del Muro en 1989 y la apertura de los archivos, muchos alemanes descubrieron que habían sido vendidos a la Stasi por cónyuges, hijos, hermanos o socios.

AGENTE DE TRÁFICO. Una forma de solucionar esos dramas fue la negociación, y así Wolfgang Vogel encontró en el Muro de Berlín el punto de partida para toda una carrera. Las iglesias católica y luterana de Alemania querían colaborar en la reunión de familias divididas y obtuvieron dinero para pagar a la Stasi los permisos de traslado, con Vogel como frecuente intermediario. En ambas zonas se comenzó a respetarlo, por su habilidad como negociador, porque nunca prometía más de lo que podía cumplir, y porque alcanzó la confianza de bandos opuestos, que en el caso no eran sólo las dos Alemanias sino a menudo Estados Unidos y la URSS. Pero era un ciudadano de Alemania Oriental, obligado a cumplir sus leyes. Estas indicaban que quienes intentaran pasar a la zona occidental debían vender antes sus propiedades a la oriental. Como Vogel carecía de autoridad propia, debía acatar las resoluciones que la Stasi adoptaba tras una revisión de cada caso individual. Era esa la utilidad de los archivos y también una fuente de ingresos de la Stasi.


Wolfgang Vogel

Para narrar las aventuras y finales desventuras de Vogel, el autor Craig Whitney ha elegido el resonante título ***Traficante de espías*** (también en inglés: ***Spy Trader***), que sólo da una idea parcial de aquella prolongada tarea. De sus relatos podrían surgir quince películas de género, porque allí aparecen los casos reales de espías soviéticos o procomunistas como Heinz Felfe, Alfred Frenzel, Robert Glenn Thompson, Alfred Zehe, junto a otros del lado occidental como Martina Kischke o Frederick Pryor. Todos ellos fueron émulos menos famosos de Rudolf Abel y de Francis Powers, y cada uno de ellos protagonizó una novela distinta, culminada en varios canjes, que Whitney documentó y narró después con singular riqueza de detalles. Ninguno de esos espías superó sin embargo la trascendencia de Günter Guillaume, de Alemania Oriental, que se filtró como refugiado en la zona occidental, ascendió en la política, llegó a ser mano derecha del canciller Willy Brandt y durante varios años pasó informes de alto nivel al otro bando. Cuando Guillaume fue detenido en 1974, el caso provocó la renuncia de Brandt y el cambio de gobierno.

Tras siete años de cárcel, Guillaume fue devuelto a Alemania Oriental, canjeado por ocho espías del bando contrario, al término de una trabajosa gestión de Vogel.

DINERO SUCIO. Pero esos casos de espionaje, como el título mismo del libro, dan una idea equívoca del "tráfico humano" con el que colaboró Vogel y que terminaría por volverse en su contra. La historia de Anatoly Shcharanski no tenía relación con el espionaje ni con las dos Alemanias. Era un disidente soviético perseguido en su propia patria, primero por haberse propuesto viajar a Israel, lo que le fue negado, y después por integrar los grupos que defendían derechos humanos en la URSS. Fue encarcelado en 1977, con cargos de espionaje, traición y trabajos para la CIA americana, lo cual no tenía mayor fundamento. Era un preso político y estuvo nueve años en la cárcel, pese a todas las campañas iniciadas por Israel y por Estados Unidos. Su nombre fue puesto reiteradamente por Vogel en las listas de posibles intercambios, con una serie de fracasos y un triunfo final en un canje efectuado en Berlín en 1986.

Miles de otros casos de tarea humanitaria contaron con la participación de Vogel. En un apéndice de cifras, Whitney transcribe las estadísticas de la Iglesia Luterana sobre liberaciones y traslados. Entre 1964 y 1990 se contaron allí 33.755 presos políticos, y a ellos hay que agregar 215.019 casos de reunificación familiar, corrigiendo las separaciones provocadas por el Muro de Berlín y por otras medidas restrictivas. En sus primeras gestiones Vogel había comprobado que Alemania Oriental necesitaba dinero, que Alemania Occidental estaba dispuesta a pagarlo y que las iglesias eran un vehículo práctico para esas operaciones. En esas estadísticas los pagos globales durante 26 años están cifrados en 3.437 millones de marcos alemanes, o sea más de mil millones de dólares, para comprar la libertad de unas trescientas mil personas.

MALDITO DINERO. Allí asomó la corrupción, iniciada en que a la Stasi le convenía tener más presos para venderlos después. Buena parte de aquellas fortunas llegó a una oficina designada como Coordinación Comercial, cuyo titular Alexander Schalch-Gologkowsi se hizo rico. Al mismo tiempo se desarrollaba todo un negocio inmobiliario, con las casas y bienes que los disidentes debían vender antes de partir y que desde luego liquidaban a bajo precio.

En 1989 las cartas se dieron vuelta. Con la caída del Muro de Berlín y la unificación de Alemania se liquidó de pronto la casta dirigente de Alemania Oriental. A la caída del presidente Honecker y sus mayores funcionarios se agregó de pronto la acusación contra el mismo Vogel. Los honorarios que había cobrado por sus tareas fueron presentados como "enriquecimiento ilícito" y la venta forzada de inmuebles, que debió aconsejar a sus clientes, fue presentada como una estafa o una extorsión. En las palabras de Whitney, el abogado "ya no era el ángel de la libertad que había parecido a las generaciones anteriores de presos", sino un aprovechado representante del régimen caído. El espionaje y el canje de espías, los trámites discretos para atravesar fronteras, que antes habían contado con el pleno apoyo de Alemania Occidental, pasaron a integrar ahora un largo capítulo de venganza contra los carceleros, los funcionarios y los delatores, que eran una larga lista. Allí figuró desde luego el reclamo de los disidentes que debieron vender con pérdida sus bienes para poder fugar y que desde 1990 quisieron ser indemnizados.

Durante 1992-1994 Vogel fue encarcelado tres veces, con acusaciones renovadas, incluyendo la muy paradójica de que no había pagado suficientes impuestos al Estado comunista de Alemania Oriental. Fue liberado en enero de 1994

con una fianza de 3.5 millones de marcos, la cifra más alta en la materia que se haya impuesto en Berlín.

UNA DEFENSA. El autor Whitney ha sido jefe de agencias del ***New York Times*** en varios países, vivió de cerca las complicadas alternativas de la Guerra Fría y emprendió esta biografía de Wolfgang Vogel con un celo germánico por la documentación, lo cual no le impidió escribir relatos coherentes y fluidos de temas muy complejos. Sus treinta entrevistas con Vogel y otros personajes, más las citas de libros, revistas, expedientes y otros documentos terminan por sumar 490 notas de referencia en 39 páginas del final, agregando aun el Quién es Quién y la bibliografía. Ese esmero casi alemán de un periodista norteamericano imparte gran convicción a este abrumador testimonio sobre los laberintos y las vergüenzas políticas del siglo. Deja muy claro que Vogel no pudo hacer lo que hizo sin el respaldo de la truculenta Stasi de Alemania Oriental, demorado eco del nazismo, y transcribe puntualmente las acusaciones que lo hicieron caer en desgracia. Pero en medio de esa turbulencia tenía mucho que decir a favor de un abogado que contó siempre con la credibilidad de todas las partes (sus clientes, las dos Alemanias, en varios casos la URSS y EE.UU.) y salvó de una u otra manera la vida de 248.774 personas.

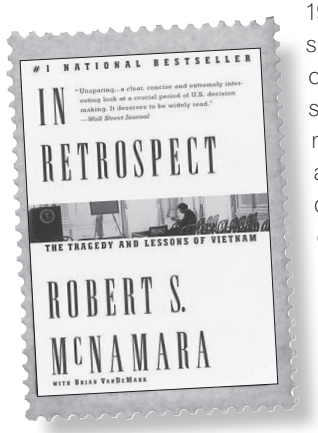
Traficante de espias, por Craig R. Whitney; ed. Vergara, Buenos Aires, 1995. 410 páginas.

El País Cultural, 29 de septiembre 1995.

En otros idiomas

Vietnam por dentro

EN DOS ETAPAS de su vida el abogado Robert S. McNamara (San Francisco, 1916) provocó la atención de la prensa y de la opinión pública en Estados Unidos. Entre 1961 y 1968 fue el Secretario de Defensa durante las presidencias de Kennedy y de Johnson, lo que lo identifica como coautor de la guerra de Vietnam, cuyo saldo final sería un costo de 58.191 muertos en filas norteamericanas, una cantidad triple en heridos e inválidos, una cifra aun mayor de muertos y heridos vietnamitas, un costo de doscientos mil millones de dólares y un creciente desprestigio de tres gobiernos norteamericanos ante su propia población y ante el mundo entero. De hecho, el Ministerio de Defensa de McNamara fue un Ministerio de Ataque, porque el territorio norteamericano nunca llegó a ser tocado. Parte de ese ataque se hizo con napalm.



En una segunda etapa, 27 años después de su retiro, McNamara publicó su libro ***In Retrospect***, que examina con abrumadora documentación y con un aire tan crítico como autocrítico aquellos años de guerra y de agitación social. El libro tuvo su inmediata repercusión en la prensa norteamericana, desde el elogio a una singular honestidad personal del autor hasta la dura objeción de que McNamara salió demasiado tarde a decir verdades que habrían sido más útiles en su momento.

DIFÍCIL AJEDREZ. El libro debe ser leído como historia y con la clara constancia de que su autor fue sólo una pieza en el complicado juego de la política internacional. El compromiso de EE.UU. en una guerra lejana se inició de hecho en 1945, continuó con el apoyo a Francia en su guerra de Indochina y se hizo más explícito con la reiterada idea de que había que proteger al mundo contra el avance del comunismo, lo cual era una realidad mayor ante la cercanía de China y ante la expansión soviética en Europa. Cuando Vietnam del Norte (comunista) inició en 1961 su penetración en Vietnam del Sur, la primera ayuda norteamericana se integró con asesores políticos y militares, enviados por el gobierno de Kennedy. La consecuencia fue la creciente escalada militar, que en 1967 ya había llevado 485.600 soldados norteamericanos a Vietnam del Sur, más un despliegue aéreo y el consiguiente bombardeo de diversos puntos en Vietnam del Norte. La escalada fue la consecuencia de los reiterados pedidos de refuerzos que desde el frente formulaba el general Westmoreland, más el apoyo de los estrategas de Washington, casi todos ellos convencidos de que un combate más amplio y más intenso terminaría en la victoria. Hoy resulta irónico recordar que aquellos estrategas, conocidos colectivamente como los Sabios (***Wise Men***) fueron los más prominentes militares, senadores y diputados de 1965 y que sus consejos partían de ignorancias básicas. Sólo consiguieron más bajas norteamericanas.

Robert McNamara

BOMBAS PERDIDAS. En ese punto resulta especialmente valiosa la documentación aportada por McNamara, en cuatro largos capítulos que revisan las indecisiones oficiales entre julio 1964 y enero 1966. La escalada militar tenía su base política, por el temor de lo que entonces se comenzó a llamar el Efecto Dominó: si caía la ficha de Vietnam del Sur, el comunismo volcaría las otras fichas de Laos, Cambodia, Thailandia, Indonesia, Malasia, quizás la India. De ese temor participaron casi todos los asesores del presidente Johnson, incluyendo por cierto al general y ex presidente Eisenhower, dos veces consultado en 1965 y partidario de intensificar la guerra. La ampliación de la lucha tenía sin embargo el límite de que no había que llegar demasiado lejos, porque el bombardeo a algunos sitios estratégicos, como el puerto de Haiphong, podía conducir al hundimiento de barcos soviéticos y chinos, lo cual llevaría a una guerra contra dos potencias mayores y a un posible uso de bombas atómicas. Entre la ampliación y la restricción se debatieron durante meses y años los asesores de Johnson. Después McNamara debió escribir que le alarmaba la facilidad con que

los generales admitían la posibilidad de una guerra nuclear, como instrumento militar, sin advertir sus otras consecuencias.

Llegó un momento en que las gestiones de terceros países iniciaron conversaciones para detener la guerra, pero eso fracasó justamente porque Estados Unidos pretendía mantener tratativas sobre la paz mientras bombardeaba posiciones en Vietnam del Norte. En el cálculo de McNamara (p. 174) se arrojaron más bombas sobre Vietnam en tres años que todo lo que se había lanzado en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

CAMBIO DE IDEA. McNamara terminó por ser escéptico de la guerra que había ayudado a conducir, incluyendo allí el error de algunas decisiones propias. Ante todo, no era conveniente que Estados Unidos declarara defender la democracia en Vietnam del Sur, porque la simple verdad fue que allí no existía tal estado democrático sino un país gobernado por una serie de militares corruptos y tiránicos, enfrentados con intrigas internas, atentados recíprocos y opositores fusilados. En segundo lugar, era improbable que una ayuda militar extranjera pudiera mejorar la situación política interna, porque no se cumplía ante todo el requisito básico de que todo el país quisiera ganar su propia guerra contra la invasión del Norte. Tras las objeciones políticas, McNamara agregó que los bombardeos contra el Norte no cumplían siquiera con su presumible objetivo militar. No había allí muchos puntos vitales que atacar (aeródromos, depósitos, fábricas de municiones) porque el apoyo material de armas y otros implementos venía de China y la URSS, que eran militarmente intocables. Con o sin bombardeos, los norvietnamitas continuaban infiltrándose en el sur, conseguían allí su apoyo y obligaban a los norteamericanos a una guerra en la selva para la que no estaban preparados.

En mayo 1967 McNamara remitió a Johnson un detallado memorándum con la convicción de que la guerra no podría ser ganada y de que sería más provechoso continuar con una difícil conversación sobre la tregua y la paz. Ese texto despertó una dura controversia con las jerarquías militares y provocó en definitiva su salida del gobierno, en febrero 1968. Después llegó a escribir: "Hasta hoy no llegué a saber si renuncié o si fui despedido. Probablemente ambas cosas" (p. 311).

LA REFLEXIÓN. La actuación de McNamara fue muy discutida en su momento, no ya en gabinetes sino en violentas manifestaciones estudiantiles y pacifistas, incluyendo un espectacular suicidio frente al Pentágono, en noviembre 1965. Al escribir sus memorias el autor no intenta ocultar esas protestas, que se apresura a declarar como legítimas en un país libre. En su descargo personal recuerda a los objetores que muchas decisiones mayores no dependieron de él sino de dos presidentes, de un variado cuerpo de asesores civiles y de sucesivos generales al mando de las fuerzas armadas. Allí señala también que no sólo era complicado decidir la conducta a seguir en Vietnam sino que el resto del mundo tenía al mismo tiempo otras crisis (Cuba, Israel, Alemania) que involucraban a Estados Unidos.

Los 27 años de distancia dieron a McNamara el tiempo de una larga reflexión. Su libro se cierra con el capítulo "Las lecciones de Vietnam", que hoy pueden ser una dolorosa lectura para gobernantes norteamericanos. Allí enumera errores de Estados Unidos en el caso: 1) haber exagerado los posibles peligros que representaban China y la URSS; 2) no haber comprendido debidamente la situación política de Vietnam del Sur, país al que se quiso defender; 3) haber subestimado la fuerza del nacionalismo vietnamita; 4) haber ignorado la historia, la cultura y la política de la región asiática; 5) no haber advertido los límites del poderío militar cuando se lo enfrenta a tácticas distintas, como las de la selva; 6) haber omitido una franca discusión del tema con el Congreso y con el pueblo americano. Esas y otras amargas reflexiones incluyen una frase fundamental: "No tenemos el derecho divino de moldear a otra nación con nuestra imagen o con la que podamos elegirle" (p. 323).

PAPELES DEL PENTÁGONO. En junio 1967, cuando estaba aún en el Ministerio y tenía ya sus reservas sobre los costos humanos, sociales y económicos de la guerra, McNamara encomendó a un subordinado que reuniera toda la documentación posible sobre el tema. No comunicó a Johnson su iniciativa, en lo cual reconoce haberse equivocado, pero el empeño sumó 47 volúmenes, con tres mil páginas de narración y cuatro mil páginas de anexos. Se suponía que la tarea era secreta y quedaría guardada para futuros historiadores. Pero en 1971 el investigador Daniel Ellsberg, que había apoyado la guerra en Vietnam y después se volcó en su contra, dio el paso fundamental de ceder los textos al ***New York Times*** y al ***Washington Post***. De inmediato el gobierno de Nixon se opuso a la revelación de aquellos informes marcados "top secret", que historiaban la actuación de Estados Unidos frente a Vietnam desde 1945 (presidencias de Truman, Eisenhower, Kennedy, Johnson) hasta culminar con un desastre nacional. Contra Nixon y los suyos, la Suprema Corte de Justicia terminó por fallar (6 votos contra 3) a favor de la difusión, que se extendió al ***Boston Globe*** y al ***St. Louis Post Dispatch***. Los allí llamados ***Papeles del Pentágono***, iniciados por McNamara, fueron una explosión de la verdad, en medio del ocultamiento oficial. Su recuerdo, debidamente anotado por el autor, es un antecedente necesario sobre la sustancia de este libro imprescindible, que ayudará a entender la guerra de Vietnam, ya que no a justificarla[8].

In Retrospect: The Tragedy And Lessons From Vietnam, de Robert S. McNamara; ed. Times Books-Random House, New York, 1995. 414 págs.

El País Cultural, 24 de noviembre 1995.

Las (des) parejas del Uruguay – La locura uruguaya x 2

De Gustavo Ekroth, Editorial Fin de Siglo, Montevideo, 1995. 144 págs.

EN LA PÁGINA 81 de este manual de ayuda, el autor incluye entre personajes insoportables de este mundo a los Sabelotodos. Se trata de "moralistas que nos dictan cátedra sobre cómo debemos vestirnos, caminar, anudar la bolsa de la basura,

[8] En 2003 Robert McNamara fue el centro del largometraje documental **The Fog of War** (dir. Errol Morris), sobre el que H.A.T. escribió una columna en ***El País*** (20 de julio 2005). Falleció en Washington en julio 2009.

pensar, tomar el sol, saludar a los familiares y mil y una cosa más que ellos saben MUY BIEN cómo hacer (…) Son fanáticos ideológicos o vegetarianos crónicos que se han elevado por encima de las necesidades de las masas y nos miran con displicencia desde el limbo".

En las 143 páginas restantes de un libro de 144, y probablemente sin haber leído su propia página 81, Gustavo Ekroth reparte instrucciones de felicidad para la especie humana y en especial para matrimonios, parejas de novios y sus anexos.

Dice que hay que ser tolerante con la contraparte, que no hay que discutir si está enojado, que el Sexo-Con-Amor es preferible al otro, que no hay que pelear por tonterías y que todo lector debe aceptar a su pareja tal cual es, sin intentar reformularla, porque ya está demasiado grande para eso.

Las ideas de este repertorio de Lugares Comunes caben cómodamente en tres páginas, pero Ekroth posee la curiosa habilidad de repetir todo lo que dice todo lo que dice todo lo que dice, a veces con palabras distintas. Después comete la ofensa de pensar que el lector no le entendió bien esas simplezas, así que dedica las páginas 135 a 144 al capítulo "Síntesis de algunas de las principales ideas de este libro", donde la síntesis no florece.

En su conjunto, el texto obliga a suponer que en alguna parte de la ciudad existe una señora Ekroth muy feliz, encantada por tener a su lado a un marido sabio, amoroso, tolerante, que no discute por tonterías. A esta altura la señora debe saber ya cómo vestirse, caminar, pensar, atar la bolsa de la basura y tomar el sol, porque su marido se lo debe haber dicho varias veces.

Con gran ventaja sobre los textos de Ekroth, el libro contiene diez excelentes dibujos por María Eugenia Ferreiro, sobre parejas en tensión. Todos ellos están mejor de idea y de trazo que de leyenda al pie, pero uno de ellos (p. 113) se atreve un poco más. Ella dice: "Querido, me alcanzas el orgasmo, por favor…". Hay gente que no aprende.

El País Cultural, 12 de enero 1996.

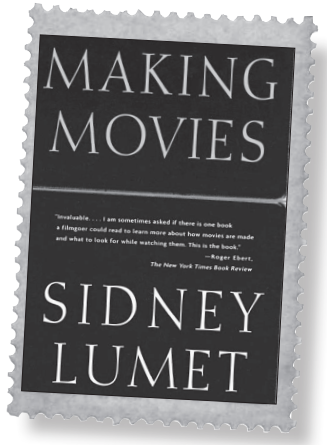
En otros idiomas

Para saber de cine

AL COMENTAR este libro de Sidney Lumet sobre la realización cinematográfica, el crítico norteamericano Roger Ebert (en *The New York Times Book Review*) termina diciendo: "A veces me preguntan si hay 'un libro' que el aficionado pueda leer para saber cómo se hacen las películas y en qué fijarse cuando se las ve. Éste es el libro".

El dictamen es tan entusiasta como compartible. Con varias décadas de carrera (desde **Doce hombres en pugna**, 1957) y cuarenta películas de dirección propia, en una gran variedad de géneros, Lumet tiene títulos sobrados para explicar cómo se hace el cine, y no solamente en Hollywood sino en los azares de la producción semi-independiente en New York, donde filmó buena parte de su obra. En trece ordenados capítulos, que se entrelazan continuamente, explica las labores del director, los libretistas, los intérpretes, la fotografía, la dirección artística, el montaje, la música, todo ello con un lenguaje coherente y fluido, que esquiva los tecnicismos. La única reiteración de Lumet es deliberada y saludable: dice que todo el equipo debe "estar haciendo la misma película", con lo cual formula su queja ante la gente de cosmética y maquillaje, más preocupada por la belleza de la estrella que por la integración de ésta con el plan de filmación.

Un dato constante del libro es la necesidad de planificar la película de antemano, sabiendo sin embargo que el rodaje provocará cada día circunstancias imprevisibles a solucionar, desde el camionero que puso su vehículo donde debió ir la cámara hasta el actor que no llega a entonar debidamente una frase o hasta la escena que debió ser rodada de varias maneras diferentes, para acomodarlas después con las anteriores o posteriores. En sus primeras líneas, Lumet recuerda que en algún momento preguntó a Akira Kurosawa por qué enmarcó de cierta manera una toma de **Ran** (1985). El japonés contestó que si hubiera desplazado la cámara solamente una pulgada hacia la izquierda, habría aparecido en imagen la fábrica Sony, mientras que una pulgada hacia la derecha habría hecho aparecer un aeropuerto, cosas ambas que no correspondían a una narración ubicada en el siglo XVI. El dato le sirve para subrayar que solamente el realizador sabe hasta qué punto hay que arreglar problemas sobre la marcha. También hay que saber manejar a intérpretes importantes y a menudo difíciles (Marlon Brando, Paul Newman, Al Pacino, Peter Finch, entre ellos), respetando su creatividad y su necesidad de retocar diálogos o situaciones.



Casi todo lo que Lumet enumera aquí ha surgido de su experiencia, y así lo vuelca a menudo. Señala que dividió **Doce hombres en pugna** en tres fragmentos, bajando gradualmente la altura de la cámara, para informar silenciosamente el cambio de ánimo entre esos doce integrantes de un jurado, batallando ante una difícil decisión. Informa cómo debió combinar dos cámaras simultáneas para registrar sin pausa una larga conversación telefónica de Al Pacino en **Tarde de perros** (1975). Explica cómo se puede ocultar un micrófono en las ropas de un intérprete o cómo debió filmar dos veces algunas escenas de **Crimen en el expreso de Oriente** (1974), con lentes distintos, para narrar la primera apariencia de una situación y su explicación posterior por el detective Poirot. Con franqueza singular, Lumet reconoce haber hecho dos películas porque simplemente necesitaba el dinero, otras tres porque no podía aguantar su propio ocio, y muchas más porque en verdad quería hacerlas. No

le duele reconocer fracasos que no supo enfocar en su debido tono (**El grupo** en 1966, **Bye Bye Braverman** en 1968), pero tampoco se jacta de las restantes.

Y sin embargo Lumet pudo aducir logros mayores, como **Viaje de un largo día hacia la noche** (sobre O'Neill, 1962), **La gaviota** (1968), **Serpico** (1973), **Tarde de perros** (1975), **Poder que mata** (1976), **Príncipe de la ciudad** (1981), **Será justicia** (1982), **Daniel, el último testigo** (1983), entre otros títulos. El conjunto no podría ser encuadrado en lo que ha dado en llamarse un "cine de autor", teoría francesa que a Lumet le parece un simple disparate, porque no refleja la realidad de un cine hecho en equipo, con diarios ajustes que van desde el plan de producción a los últimos retoques del sonido y de la música.

Lumet no es un rebelde contra las empresas, y llega a agradecer la confianza de productores que alguna vez dejaron en sus manos miles de dólares para encarar proyectos de resultado incierto. Pero tiene sus reservas y las dice. Señala que en la primerísima función privada de la película, el jefe del estudio consigue una sospechosa unanimidad de sus subordinados, también llamados "yes men", lo cual alguna vez puede arrinconar al director contra una mayoría. Objeta en particular el hábito de que la película sea difundida por primera vez en una función sorpresiva, hecha en algún pueblito de California, con un público juvenil reclutado en las cercanías, y objeta sobre todo que los pronunciamientos espontáneos de ese público sean tomados después como la verdad revelada sobre la calidad de la obra, sobre la mayor o menor gracia de las escenas cómicas o sobre la procedencia del final, que más de una vez fue cambiado para satisfacer ese veredicto. Un público improvisado y juvenil no es siempre el mejor público, y asusta suponer lo que pudo haber opinado de **Largo viaje del día hacia la noche**, de **Daniel** o de otros dramas serios. Aunque Lumet se adelanta ya a advertir que calidad y éxito no siempre coinciden, se niega en cambio a la alegre suposición de que el éxito pueda ser pronosticado de esa manera. Lo dice un director que empieza por reconocer algún fracaso propio, no se jacta de ningún triunfo y encara su descripción con una abierta honestidad. Ese es un motivo más para que el libro sea imprescindible en la biblioteca del aficionado.

Making Movies, de Sidney Lumet; edición Knopf, New York, 1995. 220 págs.

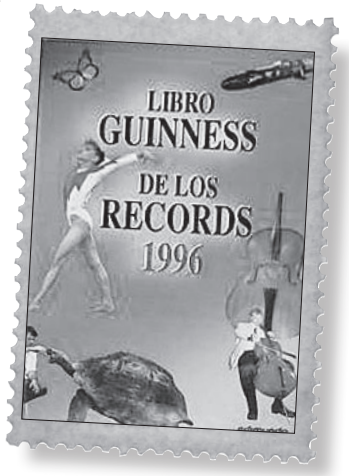
El País Cultural, 19 de enero 1996.

Títulos citados (todos dirigidos por Sidney Lumet)
Bye Bye Braverman (EUA-1968); **Crimen en el Expreso de Oriente** (*Murder on the Orient Express*, Gran Bretaña-1974); **Daniel, el último testigo** (*Daniel*, EUA-1983); **Doce hombres en pugna** (*12 Angry Men*, EUA-1957); **Gaviota, La** (*The Sea Gull*, EUA / Gran Bretaña-1968); **Grupo, El** (*The Group*, EUA-1966); **Viaje de un largo día hacia la noche** (*Long Day's Journey into Night*, EUA-1962); **Poder que mata** (*Network*, EUA-1976); **Príncipe de la ciudad** (*Prince of the City*, EUA-1981); **Será justicia** (*The Verdict*, EUA-1982); **Serpico** (EUA-1973); **Tarde de perros** (*Dog Day Afternoon*, EUA-1975).

Libro de los Records Guinness 96

Editorial Voluntad, Bogotá, 1995. 320 págs.

DESPUÉS DE LA BIBLIA, el libro más vendido de la historia ha sido el Libro Guinness de los Records, acumulando ediciones sucesivas solamente desde 1955, mientras las Biblias impresas están circulando desde hace siglos. El dato figura en el mismo libro (p. 165), pero cabe confiar en él, porque las 320 páginas del volumen respiran un empeño por la exactitud de fechas y datos. Los autores saben que entre sus lectores hay miles de maniáticos dispuestos a encontrar un error.



Junto a la exactitud, la gente de Guinness luce el otro empeño por abarcar toda la amplitud de la naturaleza y de la vida humana. Incursiona en el universo, la ciencia, la historia, el cuerpo, la arquitectura, el transporte, las artes, los negocios, el deporte y una miscelánea de rarezas. En cada capítulo abundan los extremos, detallando lo más antiguo, lo más largo, lo más pesado, lo más vendido y muchos otros superlativos.

Para eso se registran los records, desde luego. Es pintoresco enterarse de un astronauta que viajó alguna vez a 39.897 kilómetros por hora (en el Apollo X, mayo 1969), de un señor que se quedó encerrado tres días en un ascensor, o de un matrimonio norteamericano que a lo largo de cuarenta años hizo turismo por 192 países y solamente una vez perdió la maleta. En la lista de maniáticos hay gente inofensiva, que llega a hacer castillos de naipes con 83 pisos, gente útil que puede tender una cama en 28 segundos y también locuaces agresivos que llegan a contar chistes durante cien horas seguidas, sin dormir, en una sala de actos de Lima. Pero asimismo hay maniáticos especialmente perjudiciales, como el gobernante Jean Bokassa, de la República Centroafricana, que en 1977 se coronó a sí mismo como emperador, gastó en la fiesta la tercera parte del presupuesto nacional y para embellecerse ordenó en París un par de zapatos recamados con perlas, que costaron 85.000 dólares. Fue derrocado en 1979, afortunadamente. Eso y mucho más aparece encerrado en 320 páginas de lujosa factura, sumamente cuidadas en papel, color, impresión, más un lenguaje conciso que obviamente traduce casi todo del inglés pero cuya satisfactoria redacción castellana fue confiada a una editorial colombiana. El libro agrega un formulario para el lector que desee incorporar nuevos records a futuras ediciones y se interesa a texto expreso por la información latinoamericana, exigiendo documentación.

Uruguay también figura en el Guinness, pero no por los motivos esperados, como la lentitud, la complicación y el papeleo de sus trámites ministeriales, municipales, judiciales y jubilatorios. Figura porque:

- un prodigio llamado Jorge Enrique Ortega Salinas, 32 años, supo memorizar 160 números de dos cifras y una baraja de 52 cartas, en un programa de tele-

visión producido en Punta del Este; el hombre sería una amenaza a cualquier torneo de canasta y será útil recordar su nombre, por si se inscribe;

- una mortadela de cuatro metros y 903 kilos fue preparada en 1995 por la firma Cativelli para la Exposición Rural;
- la famosa final de Brasil-Uruguay en Maracaná (julio 1950), culminando un campeonato de fútbol, fue vista por 199.854 asistentes al estadio.

El Guinness detalla las palabras más largas en varios idiomas, competencia que ganan los suecos con una de 130 letras, mientras el idioma español sólo compite con "anticonstitucionalmente", que tiene 23. En el otro extremo se registran pregunta y respuesta de Victor Hugo a sus editores, en 1862, cuando quiso saber cómo funcionaba su nueva novela ***Les Miserables***. Su concisa pregunta sólo decía "?". Así que le contestaron "!". Ya no queda gente que sepa escribir corto.

El País Cultural, 16 de febrero 1996.

El FBI en persona
El rey de los ficheros

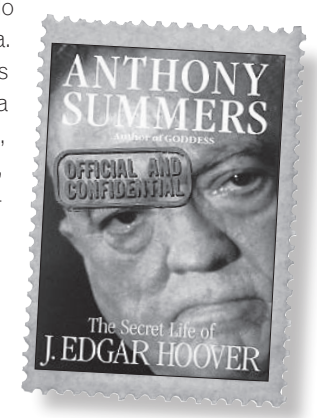
QUINCE PERIODISTAS de América Latina integraron en 1958 una gira por Estados Unidos, con los auspicios del Departamento de Estado. En Washington, un paso obligado era visitar la sede del Federal Bureau of Investigation, el famoso FBI que derrotaba a la mayor delincuencia nacional. Previamente, cada uno de los visitantes llenó a mano la minuciosa ficha de identificación, y a la mañana siguiente se supo que ninguno de ellos tenía antecedentes delictivos o comunistas, porque los quince fueron autorizados a la visita. Después faltó un requisito. En el pasillo de entrada a la sede era necesario llenar una tarjeta más, repitiendo los datos de identificación. Para retirarla había una ventanilla con una ranura adecuada, y en ésta había que deslizar la tarjeta hacia afuera, necesariamente con el pulgar derecho. Como observó entonces uno de los periodistas, en ese momento el FBI agregaba quince fichas más a sus archivos, con la debida impresión digital.

EL MUNDO ADENTRO. Aquel pequeño episodio daba cierta idea de una obsesión oficial por enriquecer los depósitos de datos. Pero era sólo una gota en el océano. Cuando en 1967 se aprobó la Ley de Libertad de Información, y con mejor motivo cuando el gran jefe J. Edgar Hoover falleció en 1972, se supo que su FBI había fichado durante medio siglo a 159 millones de personas, entre ciudadanos naturales y visitantes al país por cualquier motivo. Con una diligencia estimable, Hoover había ordenado recopilar las fichas de todo funcionario público presente o pasado, los jueces de la nación, los escritores más destacados, los registros de conductor, los sospechosos que habían pasado por cualquier

policía estatal, los presos de toda penitenciaría, los inmigrantes y turistas, los solicitantes de créditos en aquellos Bancos que hubieran accedido a pasar sus datos. En un archivo separado, marcado como Confidencial, accesible a unos pocos jefes, las fichas abarcaban a presidentes, secretarios del gobierno, 883 senadores y 722 representantes, elegidos entre 1924 y 1972. No se trataba sólo de impresiones digitales, clasificadas según los más modernos métodos disponibles, sino que las fichas se ampliaban a biografías, con estudios cursados, cargos en todo empleo, noviazgos, matrimonios, familiares cercanos, deudas, presuntos adulterios y presuntas desventuras homosexuales. La orden cumplida por los agentes del FBI era incluirlo todo, con nombres adicionales de los informantes, puestos en clave cuando así correspondía. Los informes aportados por Ronald Reagan, por lo menos desde 1946, estaban marcados T-10. Después se calculó que ese tarjetero, puesto en vertical multiplicaría por 113 la altura del Empire State Building. Ocupaba una manzana y concretaba la pesadilla del Big Brother que George Orwell imaginó en su novela ***1984***. También era el equivalente de lo que antes o después estaban haciendo Alemania nazi, la Unión Soviética y los países de Europa Oriental.

Esos registros eran manifiestamente ilegales. El FBI había sido creado en 1908 para coordinar la acción policial de los diversos Estados y para vigilar la seguridad nacional. Esa tarea fue impulsada por Hoover cuando ascendió a la dirección en 1924, dando pie después a muchos elogios por la estricta organización interna, por la creación de laboratorios en criminología y por haber combatido a los muchos pistoleros (Al Capone, Baby Face Nelson, Machine Gun Kelly, Ma Barker, Dillinger, Bonnie & Clyde) que poblaron las crónicas desde la década de 1920. Pero la idea no había sido fichar a toda una nación.

En 1936 el presidente Roosevelt se alarmó por la probable actuación de espías nazis y soviéticos, en un momento de aguda crisis política mundial. Dio a Hoover un respaldo legal para ampliar su acción, y a partir de allí, durante décadas, el FBI infiltró con sus agentes a los sindicatos, al Partido Comunista y a todo grupo de posible actividad política. Colocó micrófonos ocultos en entidades y en domicilios particulares, controló matrículas de autos cercanos a reuniones, grabó conversaciones telefónicas ajenas, hizo abrir correspondencia privada sin dejar huellas, ordenó presenciar asambleas. Cada día nuevos materiales engrosaban las carpetas. Pese a ello, se atribuyó a Hoover una importante omisión. En agosto 1941 se negó a recibir los datos del espía yugoslavo Dusan Popov, quien pronosticaba un ataque japonés contra Estados Unidos. El ataque se produjo en Pearl Harbor, diciembre 1941, y si el gobierno americano lo hubiera sabido antes, habría sido distinto el curso de la guerra. En 1945, ya fallecido Roosevelt y derrotado el nazismo, Hoover pudo aplicar sus ficheros a dos temas de su preferencia. Uno era la presunta penetración comunista en el país. Otro era la conducta sexual, y en particular la conducta homosexual, de muchas personalidades notorias.



HOMBRE ENFERMIZO. Hoover fue diagnosticado después como un maniático especial, poseído de un delirio de grandezas. En la biografía publicada ahora por Anthony Summers, las últimas páginas incluyen pronunciamientos de psicólogos, y uno de ellos detecta en Hoover rasgos similares al alemán Heinrich Himmler. Si hubiera nacido alemán, Hoover habría llegado muy temprano a ser un jerarca nazi. Quedaron muchos síntomas de que aspiraba a ser ascendido a Ministro de Justicia e incluso a Presidente, dos satisfacciones que no llegó a tener, pero utilizó su autoridad aprovechando personal y elementos del FBI para pintar su casa y realizar refacciones, ampliaciones y mobiliario. Como no toleraba objeciones, y poseía su espionaje interno, un agente que lo hubiera criticado en voz baja se veía trasladado de pronto a Alaska o a la frontera con Canadá. En su escritorio, que contenía un busto de sí mismo, la mesa y la silla giratoria estaban colocadas sobre una tarima, sacando ventaja de altura a todo visitante. Para subrayar su poder personal, filtraba información reservada, tanto a presidentes y altos funcionarios como a ciertos periodistas amigos (notoriamente Walter Winchell) mientras, a la inversa, decretaba que no se daría información alguna a ***The New York Times***, al ***Washington Post***, a periodistas que consideraba enemigos, como Walter Lippman, Tom Wicker o Art Buchwald. En 1947, cuando el presidente Truman creó la CIA (Central Intelligence Agency) para operaciones extranjeras, Hoover aspiró a ese cargo, que recayó en el general Walter Donovan, con el resultado de una enemistad eterna entre ambos hombres y una frecuente negativa del FBI a colaborar con la CIA. El orgullo de Hoover suponía ya un perjuicio para el país.

ELIGIENDO ENEMIGOS. Hoover comenzó a luchar contra el comunismo por lo menos en 1919, cuando colaboró en la deportación de la anarquista rusa Emma Goldman. Después amplió esa tarea y prohibió a sus agentes que usaran corbatas rojas. Un día se enteró de que un programa de radio del FBI colocaba como música de fondo un fragmento de ***Un amor por tres naranjas***, del soviético Sergei Prokofiev, con lo que dispuso un rápido cambio del fondo sonoro. En la postguerra apoyó con informes al arribista diputado Richard Nixon, al productor Jack Warner y a Lela Rogers, madre de Ginger, que serían protagonistas de investigaciones parlamentarias en especial sobre el comunismo en Hollywood. Desde 1950 dio su amistad y su pleno apoyo al senador Joe McCarthy, que hizo del anticomunismo una causa personal. Si hoy se revisan las consiguientes Listas Negras de aquellos años, se advertirá que la profusión de datos personales sobre los sospechosos sólo podía surgir de poderosos ficheros. No fue sorprendente descubrir, años después, que el expediente Chaplin del FBI tenía 1900 páginas.

El comunismo nunca llegó a ser un problema político mayor en Estados Unidos, considerando la cantidad ínfima de sus afiliados, más el notorio individualismo de los norteamericanos de clase media. Pero fue para Hoover el rival necesario que le permitía afirmarse en el poder. Congresales y senadores no se atrevieron

a negarle fondos, mientras ningún presidente y ningún Secretario de Justicia se arriesgó a librarse de un hombre tan poderoso. Contra casi todos ellos Hoover tenía como sutil instrumento la posibilidad de un chantaje, mediante artículos filtrados a cierta prensa. En 1943 Hoover obligó a dimitir al subsecretario Sumner Welles, tras difundir algunos pecados homosexuales que habían podido detectarle. En su momento hizo saber a Roosevelt las aventuras adúlteras de Eleanor Roosevelt, y después recopiló datos sobre los sórdidos manejos políticos que habían precedido a la elección de Truman como senador. Hasta el respetado Eisenhower quedaba en aprietos con la posible divulgación de sus relaciones con Kay Summersby, quien oficialmente era su chofer. Contra Johnson había todo un capítulo de maniobras políticas en su elección como senador, después otro capítulo sobre mujeres y aun después otros episodios de negociados y dinero. En cuanto a mujeres, el record de relaciones sexuales clandestinas debió ser el de John F. Kennedy, desde las actrices Marilyn Monroe y Angie Dickinson a alguna dama extranjera que pudo ser espía. Con los presidentes y con altos funcionarios Hoover desarrolló una sutil técnica de chantaje. En conversaciones privadas les decía: "Tenemos esto y esto en su ficha personal. No debe usted inquietarse, porque se trata de información confidencial que sólo está al alcance de los jerarcas mayores del FBI".

Esa técnica le permitió superar la reiterada intención de destituirlo, intención que todos los presidentes tuvieron en algún momento. También le permitió la aplicación de criterios personales muy arbitrarios, que afirmaban su poder pero que no armonizaban con las necesidades de la seguridad individual y nacional, que eran parte de su deber. Abominaba de casi toda mujer y especialmente de las pelirrojas. Se había opuesto al voto femenino y se negó con insistencia a tener mujeres en su plantel de agentes. Mientras atendía problemas menores y juntaba trapos sucios de muchas personas, descuidaba la crisis mayor de la segregación racial, con todos sus resultados de violencia, que era parte mayor de la sociedad norteamericana. El presidente Johnson procuró corregir esos males con una Ley de Derechos Civiles (1964), pero no contó en ello con el apoyo de Hoover, un hombre que despreciaba a los negros, procuraba no tenerlos como funcionarios en el FBI y mantenía un odio personal contra Martin Luther King, entre otros. Sus maniobras contra King incluyeron mucho juego sucio de cartas anónimas y denuncias sobre conducta sexual, con o sin fundamento.

SEXOS VARIOS. La recopilación de datos de alcoba integró siempre el repertorio de Hoover, y no sólo en casos de presunta conducta adúltera, como quedó registrado sobre los hermanos Kennedy, sino especialmente sobre episodios de homosexualidad, que afectaron a Eleanor Roosevelt, liquidaron la carrera de algún alto funcionario e integraban el chantaje potencial sobre muchos otros. La gran paradoja era que el mismo Hoover resultó ser homosexual. Nunca se casó, pero vivió en pareja durante décadas con un señor Clyde Tolson, a quien se apresuró a nombrar subdirector del FBI. Alguna vez Truman Capote, que también era homosexual, anunció que escribiría un artículo burlón con el título "Johnnie & Clyde". Pero no lo hizo.

Además de esa relación estable, Hoover celebraba sus propias orgías en una suite del Hotel Plaza, disfrazándose de mujer y convocando a jovencitos dispues-

tos. Eso fue reiteradamente comprobado por testigos, que luego hicieron largas declaraciones, incluyendo una muy detallada que Summers transcribe en su libro. Las pruebas de esa conducta secreta de Hoover obraban en poder de Meyer Lansky y otros jefes de la Mafia, con quienes él se codeaba en hipódromos, hoteles y negocios. Esto explica a su vez que Hoover haya desdeñado combatir contra el crimen organizado, incluso cuando la Mafia pudo haber integrado alguna conspiración en episodios mayores. Igual que con la crisis racial, a Hoover parecía no importarle lo importante. En cambio juntaba detalles sórdidos en la vida de todo funcionario y desde luego distribuía con entusiasmo lo que encontrara sobre enemigas políticas como Angela Davis y sobre la actriz Jane Fonda, que cuestionaba la guerra de Vietnam. Fue oficialmente admitido que en 1970 Hoover ideó toda una calumnia sobre la actriz Jean Seberg, vinculándola a los terroristas negros y creándole un drama personal que perduró hasta su suicidio en 1979. Y a cambio de ese repertorio, negó su apoyo a la Comisión Warren que investigaba el asesinato de Kennedy, porque aspiraba a dirigirla y se vio postergado.

Aquella conducta de Hoover era conocida en su momento, pero es significativo que sólo después de su muerte (1972) se hayan publicado retratos más completos. Buena parte de su historia personal figuraba ya en **The Private Files of J. Edgar Hoover** (1977), una película escrita y dirigida por Larry Cohen, con Broderick Crawford como protagonista. Y aunque este reciente libro de Anthony Summers no ha sido el primero sobre el tema, cabe subrayarlo como un trabajo de enorme alcance, por la abundancia de su documentación y por la coherencia con que la expone. Igual que en el mejor periodismo americano, no se trata aquí de hacer editoriales sino de reunir los hechos procedentes y dejar que el lector juzgue el resultado. En el caso, el resultado es un largo asombro.

Oficial y confidencial – La vida secreta de J. Edgar Hoover, por Anthony Summers; editorial Anagrama, Barcelona, 1995. 614 págs.

El País Cultural, 29 de marzo 1996.

Testimonio personal

Hugo R. Alfaro (1917-1996)

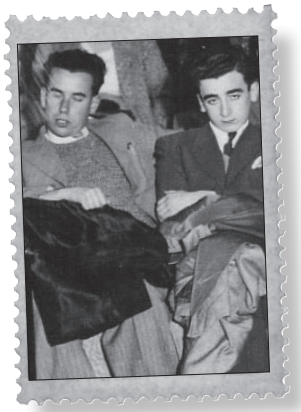
UNA LAMENTABLE coincidencia quiso que yo estuviera operado e internado durante los que fueron los últimos días de Hugo Alfaro, también operado e internado en un lugar distante. Una semana antes, llegué a compartir con sus familiares las angustias y las esperanzas de una recuperación física, en un cuerpo ya demasiado atravesado por la cirugía. Una semana después, sentí que el azar me había robado la ceremonia del adiós y mi presencia en el último acto. En una amistad que tuvo más de medio siglo, ésa fue la mayor de nuestras coincidencias, aunque no la mejor.

Hugo llegó a ***Cine Radio Actualidad*** un día de 1940, sin otra convocatoria que la de compartir un entusiasmo juvenil por el cine y por las artes de la crítica, que Arturo Despouey estaba enseñando sin proponérselo siquiera. Se integró de inmediato al grupo humano, comenzó a difundir sus propias iniciales HRA y a fascinar a su lector con un estilo natural, de insólita fluidez, en párrafos a menudo largos y sin embargo coherentes, vertebrados, como sólo pueden lograrlo quienes hayan nacido con esa recóndita virtud que es manejar sin esfuerzo la música de las palabras. Otro ejemplo mayor era Despouey, por cierto.

TODA LA MÚSICA. De aquella coincidencia que tuvimos en un mismo sitio nacieron una prolongada amistad, lecturas compartidas, intercambio de ilusiones y reflexiones que alguna vez deben haber caído en la petulancia de arreglar el mundo. Allí comencé a comprender el enorme abanico de entusiasmos que sacudieron a Hugo hasta el final. La música fue la expresión más clara de ese abanico, porque Hugo podía volcarse con igual devoción a la sonata de Beethoven, al candombe, a los coros del tablado. No se confundía, por cierto. Lo supieron quienes alguna vez le escucharon colaborar en los laboriosos tríos y cuartetos vocales de sobremesa con que Mauricio Müller nos introducía en un movimiento de Brahms, poniendo los ritmos y las frases derivadas en su sitio. Lo supieron quienes escucharon a Hugo en alguna fiel imitación de los Mills Brothers, aunque éstos eran cuatro. Y lo supo quien le haya oído comparar, en fugaz interjección, un solo de Coleman Hawkins con otro de Aníbal Troilo, metáfora perfectamente válida que sólo podía ser invocada por un devoto conocedor de ambos poetas.

La música da sólo algunos nombres para las múltiples devociones de Hugo, pero es significativo que haya apelado a ella cuando se resolvió a contar su vida. Hace ya algunos meses hablamos como dos veteranos de nuestros años, de ciertas deficiencias en quienes ahora terminaron por ser nuestros colegas, y de los límites que tendría el empeño de dejar escritos nuestros testimonios personales. Yo era contrario a la idea, por el riesgo de que la autobiografía lleve a la prosa pedante o trivial o simplemente inútil. Pero Hugo ya había hecho su testimonio en tiempo presente, en la media docena de libros que contienen tanto material de su biografía y en las ***Alfarerías*** de su última etapa, que también llegarían al libro. Esa noche me lanzó una idea renovadora. Quería contar capítulos de su vida con los ruidos y las músicas que poblaron cada momento. Tardíamente supe que la había puesto en práctica. Cuando sus compañeros de ***Brecha*** homenajearon a Hugo con ocho páginas que será emotivo conservar, una de esas páginas es justamente el texto, hasta entonces inédito, de su infancia en Montevideo, alrededor de sus diez años, en Lima 1644. Allí recoge con su peculiar vivacidad aquellos ruidos y aquellas músicas del barrio, con lo que ahora me gustaría saber si ha dejado otros capítulos describiendo el centro sagrado del jazz tradicional, en Francisco A. Vidal 628, donde muchos descubrimos otros mundos junto a Juan Rafael Grezzi.

LENTES PARA EL CINE. El jazz fue uno de los terrenos que me gustó compartir con Hugo. Otro más intenso y diario fue el cine, primero por una vocación, después porque no sólo nos derramamos en las páginas de ***Cine Radio Actualidad*** al conocernos sino porque durante seis años, 1946 a 1952, nos hicimos cargo a cuatro manos de la página cinematográfica de ***Marcha***, con la curiosa responsabilidad de ser también el autor de lo que el otro escribía, a menudo sin haber visto siquiera la película en cuestión. Esa confianza nos tuvimos. Aun antes de la época de ***Marcha*** recuerdo a Hugo conmovido por **La gran ilusión** de Renoir o **Viñas de ira** de John Ford. Después descubrimos juntos a Vittorio De Sica, a Rossellini y a sus anexos del neorrealismo, que eran fundamentales en la época porque daban la espalda al escapismo del cine americano. No llegamos a enterarnos debidamente de las Listas Negras de 1947 ni supimos bastante de Joe McCarthy, desde 1950, cuando habría sido necesario publicarlo, pero esa falla en la documentación, que hoy nos parecería imperdonable, tiene la buena disculpa de que la omisión fue compartida por la prensa nacional y por las agencias telegráficas extranjeras de la época.



Hugo Alfaro y H.A.T.

Aquellas páginas de ***Marcha***, durante seis años, tuvieron sus limitaciones y sus baches, algo de lo cual debe estar recortado por celosos buscones de errores, que integran toda una subprofesión derivada de la crítica cinematográfica. Pero es seguro que algo valioso quedó y que esos años nos empujaron a mejores destinos. En 1951 nos enfrentamos solitarios, sin el menor apoyo oficial, al delirio que fue de varias maneras el Primer Festival de Punta del Este, con el agravante de que a Quijano no le gustaba siquiera que ***Marcha*** se ocupara de una fiesta internacional que él veía como un despilfarro de dineros públicos. En 1952 Emir Rodríguez Monegal se nos sumó como tercer representante del semanario para cubrir el Segundo Festival. El dato pasó a la pequeña historia, porque allí fue que once críticos uruguayos "descubrieron" a Ingmar Bergman en **Juventud divino tesoro** (1950). Hasta ese momento Bergman era un desconocido fuera de Suecia. Después de ese momento, y con más películas de Bergman en pantalla, todos escribimos al respecto mucho más de lo que era razonable leer. Pero también en Estados Unidos y en Europa se excedieron durante quince años.

La crítica cinematográfica llevó a Hugo Alfaro por imprevisibles caminos. Le entusiasmó el periodismo y cultivó ***Marcha***, con tanta pasión como habría cultivado a Duke Ellington o Louis Armstrong si le hubiera tocado hacerlo. A regañadientes fue Administrador del semanario, tras aclarar que no sabía nada de números pero que haría lo posible, porque Quijano lo pedía. La militancia en el semanario le llevó a la militancia por Cuba hacia 1959 y por el Frente Amplio hacia 1971, en ambos casos por entender que ésas eran las causas populares y porque nunca vaciló en defender a los humildes contra los poderosos. Era el mismo Alfaro que se había compadecido de los campesinos aplastados en **Viñas de ira** y de los niños abandonados de **Lustrabotas**.

Y, sin embargo, siempre supo evitar los riesgos del fanatismo, que pudieron ser graves por su voluntad de izquierdas y por la energía con que respaldaba todos sus entusiasmos. El dato notable fue la moderación autoimpuesta. Elegía con sinceridad las causas populares, pero eso no le llevaba a transar con los productos más comerciales y difundidos del cine o de la música. Era hincha de Peñarol pero sabía festejar el gol contra Peñarol si lo creía brillante. Era hincha de Quijano, pero alguna vez supo enfrentarlo entre las tantas crisis que vivió la llamada Generación del 45. Su figuración en ***Marcha*** le llevó imprevisiblemente a la cárcel, en un episodio vergonzante de la historia nacional, pero nunca se declaró vencido sino que atravesó diez años de penurias y trasladó su entusiasmo a ***Brecha***, junto a un grupo de seguidores juveniles. Cuando le tocó dirigirla, abrió la puerta a las objeciones sobre Cuba y sobre el Frente Amplio, porque ése era un principio de honestidad intelectual, principio al que nunca le vi renunciar, pese a sus muchas pasiones y a los vientos que debió atravesar. De ese difícil equilibrio hay muy pocos ejemplos. Rompieron el molde.

El País Cultural, 26 de abril 1996.

Una historia de la censura
Ascenso y caída de la tijera

CUANDO TODAVIA no era famosa, Lillian Hellman estrenó en noviembre de 1934 su pieza teatral ***The Children's Hour*****,** centrada en una aparente relación homosexual entre dos maestras de un colegio privado. No hay allí una sola escena de amor físico, sino una discusión sobre sentimientos e inclinaciones. Importa más la maledicencia de una alumna que difunde el caso por el pequeño pueblo, lo cual lleva al colegio a la ruina. Por su tema y por su construcción la obra fue en New York un éxito prolongado hasta las 691 funciones; después llegaría a la reposición (1952) y a su difusión en otros países. Enseguida del estreno en Broadway, el productor Samuel Goldwyn compró con entusiasmo los derechos para el cine, pero después descubrió que la filmación sería imposible. La oficina del Código Hays le prohibía utilizar un tema de amor homosexual, y si llegaba a adaptarlo con modificaciones, se le prohibía también mantener el título teatral original y toda publicidad que lo mencionara. En Hollywood se difundió la broma de que Goldwyn había comprado "un caballo muerto".

Fue así como Lillian Hellman, en lo que sería el comienzo de su relación laboral con Goldwyn, preparó un libreto sustitutivo, que quitaba del tema el amor homosexual y lo cambiaba por un triángulo románti-

co, agregando un personaje masculino. La película resultante se tituló **These Three**, para subrayar la presencia del triángulo. Se exhibió en España como **Estos tres** y en América Latina como **Infamia**. Fue dirigida por William Wyler y actuada por Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel McCrea y la niña Bonita Granville, que fue una revelación. El incidente fastidió a Wyler, que en 1962 quiso limpiar el agravio al filmar una segunda versión más honesta con el tema original, pero también más débil como drama.

MUCHOS VIGILANTES. El incidente de ***The Children's Hour*** sintetiza los problemas del cine americano con la censura de la época. Establece ante todo la prohibición absoluta de mencionar la homosexualidad, siquiera como alusión en un diálogo. Establece también que un productor atado con un tema difícil debía hacerle modificaciones para atravesar las objeciones de la censura. Y sugiere que si el productor no accede a ese camino, podrá tener uno de dos perjuicios. O deja sin filmar una obra cuya compra le insumió un gasto (como le ocurrió a la Metro con la novela ***It Can't Happen Here*** de Sinclair Lewis) o hace su película y se expone al *boycott* decretado por numerosos comités moralistas de Estados Unidos, lo cual supone que no encontrará buenas salas de estreno e incluso que quede amenazada la exhibición de toda película de su empresa. La censura deriva así a un problema de mucho dinero. Lo resumió un articulista de la revista ***Harper's*** en 1935: "Aparte de sus propios templos, los productores debían considerar a los banqueros, las iglesias, los prohibicionistas, los educadores, los prejuicios raciales, los gobiernos extranjeros susceptibles, los exhibidores y un público demasiado caprichoso. Si ofendían a alguien de estos sectores tropezaban con represalias, y eso pegaba en los bolsillos."

En otros países la censura pudo ser muy desagradable, pero era más simple. Los diversos gobiernos autoritarios a lo largo del siglo (Unión Soviética, Alemania, Italia, España, Argentina) también prohibieron y recortaron, obligando al productor a combatir contra un funcionario o un comité oficial, cuyo dictamen regía para todo el país. En Estados Unidos, en cambio, se produjo la gran paradoja de que no había leyes o decretos que implantaran una vigilancia sobre el cine, pero en cambio hubo algo más amplio, con numerosos comités moralistas (religiosos, estatales, municipales), cuyas distintas opiniones provocaban la incertidumbre. En Chicago podía quedar prohibida una película que New York o California habían aceptado sin problemas.

La situación explica que la industria procurara regularse a sí misma con un código de trabajo, que fuera aceptable para todas las partes.

UNA LEY PROPIA. La censura comenzó a existir con el cine mismo, desde que un brevísimo cortometraje titulado **El beso** (1896) provocó indignadas objeciones de los moralistas del momento hace ya un siglo. Prosiguió con otros comités espontáneos y otras protestas similares durante más de veinte años, objetando a menudo el contenido argumental pero también la vida pública de las estrellas, que no tenían vida privada. Tras algunos episodios de droga, alcohol, violación y crimen en el mundillo cinematográfico, durante 1920-1922, la industria decidió sus propias leyes. Fue creada una asociación de productores y se dio el mando a Will H. Hays, protestante, puritano y político. De allí surgieron las primeras restricciones indicadas a los productores, después un texto difundido como Código de Producción (1930) y más tarde la aceptación tácita a una Legión de la Decencia (1934), creada por personalidades católicas, que vigilaba el cumplimiento de aquel código y marcaba sus propios criterios adicionales. Así comenzó un doble control, primero sobre los libretos y después sobre las películas terminadas. En esa tarea importó mucho un segundo de Hays llamado Joseph I. Breen, católico y exigente, con quien debían entenderse los productores. Un resumen posterior enumeró que en 1936 la oficina de Breen revisó más de 1200 libretos (rechazó 22), realizó más de 1400 reuniones con productores, directores y escritores, vio 1459 películas, emitió seis mil opiniones por escrito. Todas esas cifras aumentaron en 1939, según el mismo resumen. Los gastos de la censura eran pagados por la industria.

Joseph I. Breen

INFORME COMPLETO. Esa complicada historia ha provocado otros libros, a lo largo de décadas, pero pocos han sido tan completos y documentados como ***Hollywood Censored***, reeditado en 1996 por la Cambridge University Press. Su autor Gregory D. Black demuestra haber penetrado en los archivos de las empresas productoras, de las iglesias, de las oficinas del Código de Producción, así como el repaso de un repertorio de libros y de artículos periodísticos. Todo ello culmina en listas de películas citadas (ocupan seis páginas), 802 notas sobre fuentes informativas, una extensa bibliografía, una trascripción del borrador que después se convirtió en el Código de Producción y otra lista de películas prohibidas en Chicago, con 68 títulos en 1934 y 22 en 1935. La documentación parece impecable.

Su lectura obliga a entender ante todo la complejidad del caso. Aunque la censura americana suele ser mencionada como Código Hays, la verdad era que Hays no fue el censor sino un funcionario designado por la industria y un defensor de ella frente a los ataques continuos de grupos censores. Tanto él en New York como Breen en Los Ángeles fueron funcionarios pagados por los productores y trabajaron, día tras día, como intermediarios y asesores. Fueron los artífices de la autocensura, procurando evitar las posibles reacciones que una película provocaría en el país y en el extranjero. A lo largo de años, hubo conflictos entre Hays y Breen, como los hubo también entre el padre jesuita Daniel Lord y el empresario periodístico Martin Quigley, co-autores del Código, sin olvidar otros conflictos entre una docena de obispos y otros portavoces de grupos ciudadanos. Junto a esas diferencias en los niveles superiores importó también el declarado antisemitismo de algunos de esos personajes (Breen en particular), dato relevante porque eran judíos los directivos de las mayores empresas, como Fox, Laemmle, Zukor, Mayer, Cohn, Selznick, Thalberg, los hermanos Warner.

Con buen criterio, Black se concentró en la década 1930-1940, que fue decisiva en ese proceso. Allí se vivió la crisis económica nacional que provocó la caída

de la Bolsa en Wall Street (1929) y se vivió después la recuperación económica que desde 1933 encaró el gobierno Roosevelt. A esa situación, que reducía el volumen potencial de público, se agregó aún la otra dificultad de la industria cinematográfica, en la costosa etapa de transición iniciada en 1927 con la llegada del cine sonoro, obligando a adaptar equipos y salas. En términos económicos era un momento poco propicio para aceptar además las restricciones de los moralistas. Pero fue entonces que el cine atravesó esa crisis.

SEXO Y MAS SEXO. La letra del Código impedía no solamente desnudos y actos sexuales sino toda posible admisión de que algunas mujeres fueran "mantenidas" por hombres ricos, lo cual ya en 1931 provocó un temprano conflicto con **Amor en venta**, donde Clark Gable pone un apartamento propio a Joan Crawford. El Código impedía también toda presentación atractiva del adulterio, así fuera con fuentes históricas, como ocurriera con **El signo de la cruz**, donde la promiscua Popea quiere engañar a su marido Nerón con el Prefecto de Roma (Claudette Colbert, Charles Laughton, Fredric March), aunque fracasa ante la competencia de una chica cristiana (Elissa Landi). Allí la letra del Código era simplista hasta el absurdo, porque prohibía presentar al adulterio como algo atractivo y tentador, aunque en verdad no hay otra forma de expresarlo. El punto fue marcado por el productor David O. Selznick en sus conflictos por **Ana Karenina**, para Metro Goldwyn Mayer. Señaló que el adulterio es parte esencial de la novela de Tolstoy y que desafiaba a cualquiera a que pudiera evitar ese tema en una adaptación. Llegó a hacer la película, sin embargo, aunque debió evitar toda escena pasional, subrayar las penas posteriores de los adúlteros, agregar discursos moralizantes. El pormenor de esos retoques compone en el libro de Black un informe abrumador sobre la censura cinematográfica en 1935.

Will Hays

El tema del sexo explotó en 1932 con la llegada de Mae West como nueva estrella de la Paramount. El precedente de una discutida carrera en el teatro neoyorquino incluía su obra ***Sex***, que en 1926 le costó ocho días de cárcel y 500 dólares de multa. Contratada en Hollywood, debutó en **Night After Night**, donde su galán George Raft señaló que ella se "había robado todo, menos la cámara". Después protagonizó una serie de comedias (**No soy un ángel**, **La llama de Alaska**, entre otras) a las que aportó libretos y diálogos, insinuando erotismo y pecado sin llegar nunca al desnudo, a la alcoba ni a los "besos excesivos o lujuriosos" que el Código prohibía a texto expreso. Su primera habilidad era la insinuación del erotismo, con toques de humor. Su segunda habilidad era burlar la letra del Código, lo que no impidió grandes batallas entre la Paramount y los censores. La actriz terminó por constituir una provocación para que en 1934 se formara la Liga de la Decencia. Años después llegó a declarar que nunca fue enemiga de la censura, porque "por el contrario, le debo toda mi carrera".

En julio de 1934 Hays quiso explorar las reacciones del público. Envió a Lupton Wilkinson, uno de sus funcionarios, a una gira por veinte ciudades americanas, entrevistando a figuras públicas. En Baltimore, la condena católica a **Cautivo del deseo**, sobre W. Somerset Maugham, donde Bette Davis era una prostituta, provocó que la sala de estreno batiera records. Eso siguió ocurriendo en las otras ciudades con numerosas películas objetadas por los comités moralistas. Para el fastidio de Hays y de Wilkinson, el resultado de las restricciones y de la Liga de la Decencia era provocar un aumento del público, comenzando por la consagración de Mae West como estrella. Las recomendaciones de la censura también funcionaban como publicidad.

LA FUERZA DEL DELITO. La abundancia de gangsters en Estados Unidos se debió a la ley Volstead que prohibía la venta de alcohol (1919). La abundancia del cine sobre el tema se debió a que esa era una realidad social, reflejada cada día por la prensa. Se debió también a que el género encajaba con las exigencias del nuevo cine sonoro, trasladando balazos, explosiones y los peculiares diálogos del hampa. Era además un cine de confección barata, que no exigía mayores reconstrucciones de época ni de vestuario.

Pero ese cine desafiaba en letra y en espíritu al Código de Producción, que admitía la presentación del Mal pero exigía verlo superado siempre por el Bien. El delito no debía ser presentado como atractivo y en todos los casos debía culminar en el castigo final, porque de lo contrario se arriesgaba que el público, especialmente el juvenil, tomara de allí un mal ejemplo. Esta situación, que exigía protagonistas simpáticos pero finalmente condenados, fue todo un conflicto en 1931-1932, en los tironeos que provocaron **El pequeño César** (con Edward G. Robinson), **Enemigo público** (con James Cagney) y **Scarface** (con Paul Muni). A esa lista se agregó después Humphrey Bogart, en **El bosque petrificado,** en **La mujer marcada** y especialmente en **Callejón sin salida**, donde su gangster regresaba a su barrio humilde y era admirado por la pandilla juvenil (los Dead End Kids). En esos casos, los funcionarios del Código, los productores y los libretistas hicieron verdaderas proezas de retoques a cada argumento para que esas crónicas de violencia, delito y muerte terminaran por ser lecciones morales.

Aunque Black explica al detalle esos trámites, no se extiende en el caso de **Ángeles con caras sucias** (1938), que fue muy elocuente. Allí el pistolero tiene un amigo de la infancia que terminó por ser sacerdote (James Cagney, Pat O'Brien). Su presencia puede ser un mal ejemplo para la pandilla juvenil (otra vez los Dead End Kids). Termina en la silla eléctrica, que ya no le asusta, pero el sacerdote le convence de que no muera como un valiente sino como un cobarde, para que deje de ser un ídolo. A esos arreglos, que suponen contrarrestar el Mal con el Bien, incorporando "valores morales compensatorios" se suma aun la presencia de dos súper pistoleros (Humphrey Bogart, George Bancroft) que son más villanos que Cagney, con lo que éste no pierde su condición de héroe en el tiroteo cercano al final.

Esos arreglos de libretos fueron moneda común en las docenas de películas del género, no sólo en la década 1930-1940 sino en años posteriores. Deformaban a la realidad, vindicando un permanente triunfo de la justicia y de la ley. Esto se hizo más notorio cuando los temas llegaban a los presidiarios (**Soy un fugitivo**, **20.000 años en Sing Sing**), a los linchamientos (**Ellos no olvidarán**, **Furia**), a las huelgas (**Infierno negro**), temas estos que surgían de la sociedad. Allí el sistema llevaba a una incoherencia. Los problemas podían ser planteados en términos reales, pero las

soluciones eran agregar un villano, derrotarlo y fingir un final feliz. Como lo señala Black (p. 108) ese cine de acción disminuía la posibilidad de mencionar limitaciones y corrupciones en la policía, en la justicia, en la política, en el gobierno mismo. En medio de la crisis social americana, con sus extremos de pobreza y de delito, ese cine de estirpe periodística y actual (como lo quiso en particular la empresa Warner Brothers) terminaba en un producto diluido en la media hora final.

VOCACION DE FALSEAR. Las prácticas del Código en la época trazan la dificultad de trasladar al cine los apuntes biográficos sobre mujeres célebres y promiscuas, como Cleopatra, Popea, Madame Dubarry, la reina Cristina de Suecia, la emperatriz Catalina II de Rusia, la condesa polaca María Walewska, amante de Napoleón. En situación similar figuraban las heroínas de muchas famosas obras de ficción, como ***Naná*** (Emile Zola), ***Ann Vickers*** (novela de Sinclair Lewis), ***Adiós a las armas*** (Hemingway) o ***Santuario*** (Faulkner, con título cambiado a ***The Story of Temple Drake,*** exhibido después como **Secuestro**).

Todos esos personajes fueron llevados al cine en la década de 1930, sin embargo. Los retoques obligados a los argumentos abundaron en el agregado, la supresión o modificación de episodios y personajes. La descripción de esos retoques compone sabrosas páginas en el libro de Black. Su consecuencia fue que, para impedir que el público se pervirtiera por mirar de lejos la conducta sexual ajena, se le falseaba el conocimiento de la historia o de la literatura. A esto se ha replicado que el cine es sólo entretenimiento y que quien desee aprender literatura o historia debe remitirse a los libros correspondientes. Pero eso es pensamiento deseoso o irreal. En la práctica, entonces como ahora, el público asimila mucho más del cine que de los libros, porque hay más espectadores que lectores y porque suele ser más fácil digerir una película que una novela. En la década de 1930, mucho espectador debió imaginar a Napoleón con el rostro de Charles Boyer, a Rasputín con el de Lionel Barrymore, a Anna Karenina con el de Greta Garbo (o después con el de Vivien Leigh), a Zola y a Juárez con el de Paul Muni, a Cleopatra con el de Claudette Colbert (o después con el de Elizabeth Taylor). La imagen tiene más fuerza y perduración que las palabras. En 1936, cuando el productor David O. Selznick compró los derechos de la novela **Lo que el viento se llevó**, una abrumadora mayoría de lectores exigía que Clark Gable fuera el actor para el personaje de Rhett Butler, lo cual obligó a desechar otras posibilidades (Gary Cooper, Errol Flynn) y a llegar a un importante acuerdo de distribución con Metro Goldwyn Mayer, que tenía a Gable en exclusividad. Décadas después, Rhett Butler sigue teniendo el rostro de Gable en la memoria colectiva, con lo que no existiría suplente adecuado para continuaciones y segundas versiones, si las hubiere.

RETOQUES EN LA HISTORIA. La fijación sobre rostros es inofensiva, pero se extiende a una convicción pública mayor sobre los hechos que el cine describe. Eso fue bien sabido por el gobierno nazi y por el soviético al supervisar las películas de tema histórico, como **El judío Süss**, **Titanic**, **Alejandro Nevsky**, **Iván el Terrible**, entre muchas. Aún hoy, mucho público cree que **El acorazado Potemkin** (Eisenstein, 1925) es la historia de alguna lejana victoria comunista, porque describía un motín que triunfa sobre una autoridad, lo cual vindicaba revoluciones y llevó a prohibiciones en varios países. Pero en el caso, ese público ignora que el episodio histórico es de 1905, que en ese momento no existía siquiera la Unión Soviética y que la odisea de la nave Potemkin fue en verdad el prólogo a una rápida derrota.

Los ejemplos sobre la relación conflictiva de historia y cine se han multiplicado. En 1957 el gobierno francés prohibió el estreno local de **La patrulla infernal** (Kubrick), que reconstruía un episodio militar de la guerra 1914-1918. Fue similar el caso del gobierno argentino cuando obligó a retirar de cartel **La Patagonia rebelde** (Olivera, 1974), que describía hechos militares auténticos de 1921 en el sur del país. Con todas sus reconocidas calidades como cine bélico, **Aventuras en Birmania** (Walsh, 1944) fue seriamente objetada en Inglaterra, porque atribuía a una patrulla americana y a Errol Flynn los logros de una lucha en Asia durante la guerra, desdeñando la contribución británica en el caso. Aún más extremo fue después el caso de **Viva Zapata** (Kazan, 1952), prohibida en México, donde se entendió que el relato deformaba episodios de la Revolución de 1911. Como lo señaló el fotógrafo Gabriel Figueroa en su momento, ése era el equivalente de que un posible equipo cinematográfico mexicano se introdujera en Estados Unidos a filmar la vida de Abraham Lincoln.

Esa rápida convicción del cine sobre su espectador explica la vigilancia de los censores. Los ejemplos sobre la realidad social norteamericana abundan en el libro de Black. Y aunque el autor no lo incluye en su repaso de una docena de títulos, fue representativo el caso de **Ganarás el pan** (King Vidor, 1933), que describía la creación y los conflictos de una comunidad agrícola, en rebelión contra terratenientes, durante los años duros de la depresión. Quizás el asunto tenía un perfume de alegato comunista, porque Vidor, que había escrito también el argumento, no encontró respaldo de las empresas y debió conseguir capitales para emprender su plan como producción propia. Eso no le libró de agregar una vampiresa derrotada y un final feliz.

El tema se extendió al plano internacional. En 1936 la pieza teatral ***Placer de tontos*** (de Robert E. Sherwood) recibió el premio Pulitzer, pero cuando la Metro decidió filmarla, debió podar grandes trozos del relato para no molestar al gobierno fascista italiano, lo que llevaría a la presumible pérdida de su mercado. En 1938 Walter Wanger produjo **Bloqueo**, ejemplo casi único de película sobre la guerra civil española, que estaba en pleno desarrollo. El libreto fue tan cortado por los censores que no se llegaba a entender la índole real de la contienda. Aún así, **Bloqueo** fue combatida por organismos católicos, en la prensa y frente a las salas. Contrariaba el apoyo de esos sectores al bando franquista en España y arriesgaba también la pérdida de los mercados de Italia y de Alemania nazi. Para su libretista John Howard Lawson, la guerra civil española era el prólogo a una guerra mundial, como lo fue en verdad. Para los opositores, era propaganda belicista, formulada con la intención de empujar a Estados Unidos a la guerra.

Es elocuente que en ese mismo 1938 la Legión de la Decencia, que no fue formada para introducirse en política, haya distribuido un informe interno, nombrando a quienes creía peligrosos izquierdistas del cine, lista en la que incluyó al escritor Ernest Hemingway, a los directores Lewis Milestone y William Dieterle, a los intérpretes James Cagney, Paul Muni, Henry Fonda, a los libretistas John Howard Lawson y Donald Ogden Stewart, entre otros. Algunos de esos nombres volverían

a la discusión en 1947, cuando aparecieron las primeras Listas Negras del cine. El hecho sirve para recordar que el macartismo empezó antes de que el mismo McCarthy pronunciara su primer discurso anticomunista en 1950.

UNA FUERZA PODEROSA. Aunque las bases de la censura en Estados Unidos quedaron cimentadas en 1930-1940, su influencia se amplió al exterior en los años siguientes y además perduró en el país. La censura implantada en España y después en Argentina estuvo claramente modelada por el Código de Producción norteamericano. Dentro de Estados Unidos, fue decisivo el año 1934, cuando Joseph I. Breen inició su mandato como administrador del Código de Producción. En 1932 la primera versión de **Adiós a las armas** pudo hacerse con escasos retoques a la novela de Hemingway, que contenía puntos alarmantes, como la derrota italiana de Caporetto en la Primera Guerra Mundial, los amores ilícitos de un militar americano y una enfermera, la deserción del primero, el nacimiento de un hijo por operación cesárea. Su éxito fue enorme. Pero cuando la Paramount quiso reestrenar la película en 1938, Breen ya estaba en el poder. Exigió tantos cortes que el caso repercutió en la prensa y se hizo célebre. En los años inmediatos, otras podas idénticas castigaron a novelas de James M. Cain, en películas que se conocieron como **Pacto de sangre** y **El cartero llama dos veces**.

La filosofía declarada de Breen y sus colaboradores era llegar a un cine inofensivo, tan puritano en la moral como aislacionista en la política, que no permitía pecadores en la relación sexual y que además no debía ofender a la policía, a la justicia, a los Bancos, al ejército, a los políticos más conservadores, al capitalismo en general. Una combinación de algunos de esos elementos provocó en 1953 una crisis cuando la Columbia quiso adaptar **De aquí a la eternidad**, sobre novela de James Jones. Allí había críticas al ejército, un adulterio, una insubordinación, un prostíbulo. Las sucesivas exigencias de la oficina del Código hicieron de esta película otro caso célebre y provocaron la difundida broma de que el adaptador Daniel Taradash terminó por escribir 24 veces su libreto.

Como si todo eso fuera poco, aun las películas de apariencia más inofensiva implicaban otros riesgos. Se podía tropezar con ciertos sectores de la opinión local, como los indios, los judíos o los negros, y arriesgar mercados extranjeros, no sólo los de España franquista, Italia y Alemania nazi sino que, entonces y hoy, en varios países asiáticos el beso cinematográfico es un ejemplo de pornografía, en Suecia y Dinamarca se prohíbe el cine violento, en los países islámicos una mujer en malla de baño es una provocación excesiva.

UNA EVOLUCION. Algo cambió después de la década crítica. En 1940 Chaplin llegó a la audacia de **El gran dictador**, cuando Estados Unidos no había entrado aún en la guerra. Ese mismo año, la empresa Warner Brothers cometió la otra audacia de filmar **Confesiones de un espía nazi**, basada en investigaciones locales, que desde el título tenía ya un fuerte contenido político[9]. La guerra mundial, a la que Estados Unidos ingresó en 1941, modificó los planteos del cine americano frente a otros países, aunque generó otras formas de censura a cargo

[9] N. de E.: Tanto es así, que en Argentina se estrenó como **Confesiones de un agente secreto**, para no ofender al nazismo.

de la OWI (Office of War Information) y provocó una inundación de villanos alemanes y japoneses. Durante cuatro años la guerra dio a muchos americanos la noción de cómo eran otras sociedades y dio también a sus productores un conocimiento de las libertades en las cinematografías extranjeras. En 1946 la Academia de Hollywood comenzó a premiar una película extranjera por año y después convirtió ese rubro en un certamen con un Oscar final. En 1949 se celebró el primer acuerdo internacional de coproducción, entre Italia y Francia, con lo que Hollywood aceptó el desafío y comenzó filmaciones en Europa y la penetración de sus capitales en productoras europeas.

Entre otros efectos, esos desarrollos ayudaron a debilitar aquella censura basada en el puritanismo y el aislacionismo. También fue importante un pronunciamiento de la Suprema Corte de Justicia en 1949, quitando a las empresas productoras la propiedad de las salas de exhibición, lo que abrió puertas a un nuevo cine independiente americano y a la difusión del renacido cine europeo. Otro pronunciamiento de la Corte (1952) autorizó la exhibición de **Il miracolo** (Rossellini), película italiana combatida por grupos católicos. El fallo desautorizaba que el "sacrilegio" fuera argumento válido para una prohibición y garantizaba al cine una libertad de expresión similar a la de la prensa.

El avance del cine independiente fue otro factor. Daba a productores individuales la iniciativa de temas que las empresas mayores solían considerar arriesgados. Eso no fue igual en todos los casos, porque varios de los independientes de entonces fueron actores de las empresas mayores (John Wayne, Burt Lancaster, Kirk Douglas, James Stewart), pero en ese movimiento surgieron audaces que terminaron enfrentando abiertamente al Código de Producción. Esa fue la batalla de Otto Preminger por **La luna es azul**, en cuyo diálogo aparecía una referencia a la virginidad de la protagonista. Fue también la batalla de Howard Hughes por **El proscripto**, donde el escote de Jane Russell, como centro de la censura, provocó tanto comentario y tanta reproducción en revistas como nunca lo habría podido conseguir por sí solo el estreno normal de esa mala película del Oeste. Una vez más, la censura ayudaba de hecho a la publicidad de lo que quería prohibir.

En la inmediata postguerra aparecieron algunas películas norteamericanas de fondo social, sobre veteranos, sobre inválidos de alguna batalla, sobre negros, sobre judíos. Esa renovación liberal quedó interrumpida en 1947 con las investigaciones sobre el comunismo en Hollywood, más la guerra de Corea y la ejecución de los Rosenberg como espías. Pero se reanudó después, con altibajos. El Código de Producción tuvo aplicaciones más débiles y un punto final en 1968, cuando la Motion Picture Association anunció un nuevo sistema de clasificación del cine, con un folleto explicativo que contiene un pronunciamiento expreso contra la censura, a la que calificaba de "actividad odiosa (...) contraria a la tradición americana de libertad". El nuevo sistema fijaba categorías de autorización y restricción, con una letra para cada una (G, M, R, X), cuya aplicación generó complicadas maniobras.

Y después también eso terminó. En la década de 1970 el cine americano comenzó a introducirse en críticas, a veces muy duras, sobre la CIA, sobre la política americana en Vietnam y en Chile, y a tratar temas como el racismo, la co-

rrupción policial, la droga, la delincuencia juvenil. Del lado moralista, nunca se ha visto en cine tanto desnudo, tanta escena de alcoba, tantos "besos excesivos y lujuriosos", tanta utilización del tema homosexual, tanta violación de mujeres inocentes. En perspectiva, hoy parecen infantiles los antiguos desafíos simbolizados por Mae West o Jane Russell.

Persiste en cambio la alarma sobre la violencia en el cine y se oyen voces que piden censurarla, porque la ven como un mal ejemplo para el público, especialmente el juvenil. Hay niños que matan a otros niños, como ocurrió hace poco en Inglaterra, y hay pandillas juveniles que asaltan a personas y propiedades. Es discutible que esos desastres sean provocados por el cine, porque en verdad esos delincuentes ven poco cine y porque deben importar más la pobreza, el descuido paterno, los hogares deshechos, la escasa educación, el creciente desempleo. También los diarios reflejan cada día la violencia en la sociedad, pero pocos se animarían a proponer una censura previa a la prensa.

La violencia supone ahora un rasgo habitual del cine americano y a menudo es totalmente gratuita y exhibicionista, como en películas de Quentin Tarantino, Oliver Stone, John McTiernan y otros, sin olvidar a todo un género de cine truculento y a la ciencia-ficción. Los partidarios de censurar ese cine deben saber, ante todo, que controlar tanto material sería harto difícil, porque se expande no sólo en las pantallas sino en el video y en la TV, especialmente por el cable. También sería difícil convencer de ese contralor a los productores, que son muchos, son variados y saben sin dudarlo que el cine dinámico es el que atrae público. Y en última instancia, la implantación de una censura provocaría otros riesgos, porque dar el poder a un comité lleva, al día siguiente, a extremos intolerables de abuso y a dejar que toda una nueva legislación del espectáculo sea decidida por una minoría. Alguien escribió que la mejor ley de prensa es ninguna ley de prensa, y esa idea tiene validez para el cine, con todos los riesgos que eso implica en este mundo imperfecto.

***Hollywood Censored*,** de Gregory D. Black; Cambridge University Press, 1996. 336 págs.

El País Cultural, 6 de septiembre 1996.

Títulos citados

Acorazado Potemkin, El (*Bronenosets Potyomkin*, URSS-1925) dir. Sergei M. Eisenstein; **Adiós a las armas** (*Farewell to Arms*, EUA-1932) dir. Frank Borzage; **Alejandro Nevsky** (*Aleksandr Nevskiy*, URSS-1938) dir. S. M. Eisenstein; **Amor en venta** (*Possessed*, EUA-1931) dir. Clarence Brown (sin figurar); **Ángeles con caras sucias** (*Angels with Dirty Faces*, EUA-1938) dir. Michael Curtiz; **Ana Karenina** (*Anna Karenina,* EUA-1935) dir. Clarence Brown; **Aventuras en Birmania** (*Objective: Burma!*, EUA-1945) dir. Raoul Walsh; **Bloqueo** (*Blockade*, EUA-1938) dir. William Dieterle; **Bosque petrificado, El** (*The Petrified Forest*, EUA-1936) dir. Archie Mayo; **Callejón sin salida** (*Dead End*, EUA-1937) dir. William Wyler; **Cartero llama dos veces, El** (*The Postman Always Rings Twice*, EUA-1946) dir. Tay Garnett; **Cautivo del deseo** (*Of Human Bondage*, EUA-1934) dir. John Cromwell; **Confesiones de un espía nazi** (*Confessions of a Nazi Spy*, EUA-1939) dir. Anatole Litvak; **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, EUA-1953) dir. Fred Zinnemann; **Ellos no olvidarán** (*They Won't Forget*, EUA-1937) dir. Mervyn LeRoy; **Enemigo público** (*Public Enemy*, EUA-1931) dir. William Wellman; **Furia** (*Fury*, EUA-1936) dir. Fritz Lang; **Ganarás el pan** (*Our Daily Bread*, EUA-1934) dir. King Vidor; **Gran dictador, El** (*The Great Dictator*, EUA-1940) dir. Charles Chaplin; **Infamia** (*These Three*, EUA-1936) dir. William Wyler; **Infierno negro** (*Black Fury*, EUA-1935) dir. Michael Curtiz; **Iván el Terrible** (*Ivan Groznyy*, URSS-1944/46) dir. S. M. Eisenstein; **Judío Süss, El** (*Jud Süss*, Alemania-1940) dir. Veit Harlan[10]; **Llama de Alaska, La** (*Klondike Annie*, EUA-1933) dir. Raoul Walsh; **Luna es azul, La** (*The Moon Is Blue*, EUA-1953) dir. Otto Preminger; **Miracolo, Il** (segmento de **L'amore**, Italia-1948) dir. Roberto Rossellini; **Mujer marcada, La** (*Marked Woman*, EUA-1937) dir. Lloyd Bacon; **Night After Night** (EUA-1932) dir. Archie Mayo; **No soy un ángel** (*I'm No Angel*, EUA-1933) dir. Wesley Ruggles; **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, EUA-1944) dir. Billy Wilder; **Patagonia rebelde, La** (Argentina-1974) dir. Héctor Olivera; **Patrulla infernal, La** (*Paths of Glory*, EUA-1957) dir. Stanley Kubrick; **Pequeño César, El** (*Little Caesar*, EUA-1931) dir. Mervyn LeRoy; **Proscripto, El** (*The Outlaw*, 1943) dir. Howard Hughes y (sin figurar) Howard Hawks; **Scarface** (EUA-1932) dir. Howard Hawks; **Secuestro** (*The Story of Temple Drake*, EUA-1933) dir. Stephen Roberts; **Signo de la cruz, El** (*The Sign of the Cross*, EUA-1933) dir. Cecil B. DeMille; **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, EUA-1932) dir. Mervyn LeRoy; **Titanic** (Alemania, 1943) dir. Herbert Selpin y (sin figurar) Werner Klinger; **20.000 años en Sing Sing** (*20,000 Years in Sing Sing*, EUA-1933) dir. Michael Curtiz; **Viva Zapata** (EUA-1952) dir. Elia Kazan.

La lucha de las escritoras

HACE DIEZ AÑOS, un grupo de empeñosas mujeres argentinas, entre quienes se destacaba la directora María Luisa Bemberg, organizó en Mar del Plata varios peculiares festivales sobre la Mujer en el Cine[11]. Eligió películas dirigidas por mujeres, lo cual dio mucho trabajo, porque supuso una búsqueda internacional, que debió llegar hasta Japón, Nueva Zelanda y Australia. Y con todos sus méritos como reivindicación, se quedó a mitad de camino, porque la dirección cinematográfica hecha por una mujer no supone necesariamente un cine más femenino. En media docena de películas de Ingmar Bergman hay personajes femeninos más complejos y mejor estudiados que en toda la obra de Lina Wertmüller.

ESCRITORAS. Con mayor ambición, y más cerca del tema central, Lizzie Francke se propuso en un reciente libro recorrer la carrera de las mujeres que escribieron guiones cinematográficos en Hollywood. Fueron tantas que terminaron por ocupar, con sus créditos, 24 páginas de un informativo apéndice. La cabalgata abarca todo el siglo, desde una primera adaptación por Gene Gauntier sobre ***Ben Hur*** (1907) hasta el singular caso de Callie Khouri, que en **Thelma & Louise** (1994) revirtió algunas ideas preconcebidas y puso a dos mujeres (Susan Sarandon, Geena Davis) como seres independientes, marginales, criminales y finalmente suicidas. Entre ambos extremos, la lista es abrumadora por su volumen. Subraya cada pocas páginas la subordinación a que las escritoras fueron sometidas en Hollywood y

[10] No hay constancia del estreno de este film en el Río de la Plata.

[11] N. de E.: Con variantes de organización y formato, la muestra ***La mujer y el cine*** se realiza en Buenos Aires con frecuencia anual, hasta la fecha.

destaca cómo algunas de ellas se plegaron a personalidades famosas y sobrevivieron en una profesión y un ambiente que a menudo las combatía. Fue el caso de Jeanie Macpherson (treinta años de libretos para Cecil B. DeMille), June Mathis (con Rodolfo Valentino), Salka Viertel (con Greta Garbo), Alma Reville y Joan Harrison (con Alfred Hitchcock), Virginia Van Upp (con Rita Hayworth), Leigh Brackett (con Howard Hawks), entre muchos ejemplos. Cabe agregar a las directoras que firmaron libretos junto a sus maridos. También abundaron.

Al fondo del tema aparece una y otra vez el machismo imperante en la industria, desde la declarada misoginia del productor Jack Warner hasta una disimulada campaña de 1990 para sacar a las mujeres de la competencia profesional, campaña de difícil prueba y que Francke ilustra (p. 157) con un artículo de ***Los Angeles Times***. La guerrilla interna fue siempre sórdida, nunca declarada y se plegaba al viejo adagio de que "es imposible vivir sin las mujeres y también es imposible vivir con ellas". En términos prácticos, se resumía en dejarlas escribir libretos, porque eso siempre admite retoques, pero no dejarlas dirigir, porque eso sería entregar los mandos. La simple prueba es la documentada escasez de mujeres en cargos de directoras y de productoras, como llega a saberlo quien recorra la historia del cine americano.

UN ALEGATO. Y sin embargo, no hay ningún motivo genético para esa limitación. La literatura de los últimos dos siglos demuestra talentos femeninos en abundancia. La dirección cinematográfica, igual que la pintura, el teatro o la música, no exige un talento especialmente masculino, ni siquiera para las escenas de violencia. Ese es el alegato teñido de protesta que Francke traza en su libro, con el respaldo de una sólida documentación, que revisa centenares de títulos, recortes periodísticos, entrevistas a personalidades. Su conclusión es que Hollywood tuvo más prejuicios que fundamentos para servirse de mujeres escritoras, mientras les negaba a menudo el acceso al trabajo o el crédito consiguiente. Esa situación de minoría oprimida se parece bastante a la del negro, que sólo en los últimos años ha llegado en Estados Unidos a jerarquías sociales superiores. Y se asimila sobre todo con la subordinación de los libretistas cinematográficos en general, cuya tarea creativa ha sido manoseada tradicionalmente por productores y después ha sido desconocida por prensa y público.

Francke desmiente con hechos la difundida creencia de que las mujeres sólo servirían para escribir sobre problemas femeninos, triángulos amorosos, madres solteras, niños adoptados y otros temas familiares, encerrados entre cuatro paredes. Su inventario las muestra como autoras de asuntos policiales (Leigh Brackett), del western (Maggie Greenwald), de críticas sociales como **Silkwood** (por Nora Ephron y Alice Arlen) o como **Príncipe de la ciudad** (por Jay Presson Allen). Al recorrer una variedad enorme de casos, la autora dibuja el ascenso de algunas mujeres especialmente productivas, como Frances Marion o como Anita Loos en el cine mudo, los conflictos de quienes no se entendieron con los ejecutivos de la industria (Salka Viertel, Elaine May), la mayor necesidad de dialoguistas cuando llegó el cine sonoro hacia 1929 o la otra necesidad de mano de obra cuando la guerra mundial alejó de Hollywood en 1941 a muchos hombres. En la década de 1970, las nuevas campañas feministas y algunos libros sobre el tratamiento de la mujer en el cine (por Molly Haskell y Marjorie Rosen) dieron un nuevo impulso a las reivindicaciones. Pero hacia 1990, el vuelco del público juvenil a historietas de acción, ciencia-ficción, truculencia y aventura puede explicar que los ejecutivos hayan iniciado una campaña tendiente a relegar a las escritoras. Para recorrer la historia del cine americano, los apuntes de Francke terminan por ser imprescindibles. En la edición española que ahora se distribuye, el panorama aparece muy completo, con identificación de personas y películas, más una rica bibliografía.

A sus méritos como documentación, volcada como una amena historia, el libro agrega la negativa a que las escritoras femeninas hayan sido las únicas autoras de un "cine de mujeres". Las mayores actrices de otras épocas, como Bette Davis, Katharine Hepburn o Greta Garbo, debieron sus mejores papeles a libretistas de ambos sexos o a directores como George Cukor y William Wyler. Lo mismo es cierto para épocas modernas, como puede saberlo quien revise los créditos en películas de Meryl Streep, Glenn Close o Jessica Lange. El cine es un arte o una industria de equipo, donde las generalizaciones suelen ser imprudentes. Una de ellas fue cometida por Rita Hayworth, cuando culpó de sus desgracias personales a su amiga y habitual libretista Virginia Van Upp, porque "escribiste Gilda y desde entonces todo hombre que he conocido se ha enamorado de Gilda y después se ha despertado conmigo". (p. 106)

Mujeres guionistas en Hollywood, de Lizzie Francke; editorial Laertes, Barcelona, 1996. 284 págs.

El País Cultural, 8 de noviembre 1996.

Títulos citados
Príncipe de la ciudad (*Prince of the City*, EUA-1981) dir. Sidney Lumet; **Silkwood** (EUA-1983) dir. Mike Nichols; **Thelma & Louise** (EUA-1991) dir. Ridley Scott.

Escuelas de periodismo

Lo que dijo García Márquez

EN UNA RECIENTE asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, el escritor colombiano Gabriel García Márquez formuló una dura ponencia sobre la situación actual del periodismo en el mundo, con observaciones que comprometen en primer término al de América Latina. Como ex-periodista veterano y como actual director de una escuela de periodismo en Colombia, junto a su premio Nobel y una docena de libros, García Márquez posee un sólido respaldo para sus argumentaciones, que conciernen al material escrito, como instrumento de información y de idea, por encima de la habitual superficialidad de la radio y la televisión, que llegan con rapidez al olvido. Su texto, que podría llenar dos páginas en este suplemento, ya fue difundido en versión completa por la prensa de Buenos Aires y de Montevideo. Más que reiterarlo, parece necesario que las empresas periodísticas y también las escuelas del ramo avancen a partir de allí,

tomando en serio lo que un prestigioso veterano escribió también en serio, aunque el humor no le falte.

ESCRITURA ANTE TODO. Hace ya décadas que Juan Carlos Onetti formuló uno de sus pocos dictámenes terminantes, nacido también de la experiencia. Le preguntaron por el aprendizaje de la escritura y contestó que para aprender a escribir no sirve de mucho beber, ni fumar, ni leer, ni hacer el amor, ni conversar, ni caminar. Lo único que sirve es escribir, dijo. Exageraba, pero sugería en otros términos, que la práctica refina al oficio, como también le ocurre a quien se inicie en la bicicleta, en el piano, en el tennis o en la mecánica. La práctica lleva a la relectura de lo que se escribió ayer o el mes pasado, para advertir que la primera frase no arranca con el tema, que aquí sobra este adjetivo, que allí hay que cortar un adverbio o un paréntesis, que el cuarto párrafo no encaja con el tercero, o que la última carilla repite algo ya dicho en la primera. Los periodistas vanidosos no descienden hasta esa autocrítica, desde luego. Pero los humildes procuran perfeccionarse, tras advertir que el texto les quedó muy largo para lo que dice, o que su propia hermana no entendió la tercera frase. En periodismo hay muchos estilos, pero la primera regla es la claridad.

CIENCIA DISCUTIDA. Para mejorar a los futuros profesionales llegaron después las escuelas de periodismo, ahora dentro del pomposo nombre de Ciencias de la Comunicación, aunque la palabra "ciencia" es exagerada en el caso. Su eficacia no conforma a García Márquez.

"El resultado, en general, no es alentador. Los muchachos, que salen ilusionados de las academias, con la vida por delante, parecen desvinculados de la realidad y sus problemas vitales, y prima un afán de protagonismo sobre la vocación y las aptitudes congénitas. Y en especial sobre las dos condiciones más importantes: la creatividad y la práctica".

Eso ocurre, ante todo, porque escuelas, profesores y alumnos creen posible cubrir en pocos meses las exigencias de una profesión que sólo puede madurar en años. Pero García Márquez ve algo peor:

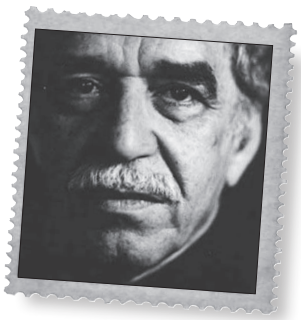
"La mayoría de los graduados llegan con deficiencias flagrantes, tienen graves problemas de gramática y ortografía, así como dificultades para una comprensión reflexiva de textos".

Y después agrega que el infortunio de tales escuelas es que enseñan "muchas cosas útiles para el oficio, pero muy poco del oficio mismo. Claro que deben persistir en sus programas humanísticos, aunque menos ambiciosos y perentorios, para contribuir a la base cultural que los alumnos no llevan del bachillerato. Pero toda la formación debe estar sustentada en tres pilares maestros: la prioridad de las aptitudes y de las vocaciones, la certidumbre de que la investigación no es una especialidad del oficio sino que todo el periodismo debe ser investigativo por definición, y la conciencia de que la ética no es una condición ocasional, sino que debe acompañar siempre al periodismo como el zumbido al moscardón".

Son palabras muy duras, y parecen aún más duras si se observa que a ciertos alumnos con deficiencias en gramática y ortografía se les está pidiendo que asciendan al espíritu de investigación y a la vigilancia de la ética. En rigor, parecería sensato que las actuales Escuelas de la Comunicación, que pretenden manejar una

ciencia, exigieran pruebas de gramática y ortografía antes de dedicarse a preparar periodistas. Ese debería ser un punto de reflexión para las escuelas del ramo. En Montevideo hay tres mayores: la Universidad de la República, la Católica, la ORT[12].

Tales exámenes de ingreso pueden chocar con la ambición de formar clases de 25 o 30 alumnos, y con buena razón económica si éstos pagan la cuota. Pero los grupos grandes son además un contratiempo pedagógico. Trabajar sobre los textos de cada alumno es una tarea pausada, que exige diálogo y que sólo se puede hacer bien con grupos de ocho o diez personas, y aun así con el riesgo de que el alumno observado se sienta disminuido frente a sus compañeros.



MATERIA DE ESTUDIO. A los problemas del alumnado se agregan los programas de las clases, que rara vez inciden, como señala García Márquez, en el oficio mismo. Historia y Literatura son materias necesarias, tanto en lo clásico como en lo moderno, pero además sería útil leer en inglés, mostrar cierto conocimiento de música, de pintura o del sistema planetario. Aun más necesaria es la lectura sistemática de los diarios, tanto para saber lo que ocurre en el mundo como para asimilar el periodismo ajeno. Y cabe agregar que un estudiante de periodismo debería explorar la historia del oficio, retrocediendo a Gutenberg, a la prensa masiva de Hearst y Pulitzer, a la vieja y querida composición de líneas de plomo, a las innovaciones que hace unos setenta años introdujeron ***Time*** y otros semanarios, hasta llegar a las modernas vinculaciones de periodismo, historia, ensayo y novela. Si todo eso parece académico o antiguo, sólo cabe apuntar que en algún momento hará falta. En cuanto a costos, cabe recordar un sabio proverbio americano: "Si usted cree que la educación es cara, pruebe con la ignorancia".

El punto central de esa preparación es que el periodismo de diarios, a diferencia del más superficial de radio y T.V., podrá ser discutido, recortado y recordado. No debe equivocarse. Debe comprender y hacer comprender al lector los problemas complejos (en el Uruguay reciente, las reformas en la Constitución y en la educación) y eso le exige una lucidez y una dedicación que rara vez le pagan.

MUCHA MÁQUINA. Junto a las escuelas apareció la nueva tecnología, que ahora cuida del mundo todo. Una parte de ello no conforma a García Márquez.

"Creo que hay otro gran culpable de este drama: la grabadora (…). El manejo profesional y ético de la grabadora está aún por inventarse. Alguien tendrá que enseñar a los jóvenes colegas que la casete no es un sustituto de la memoria, sino una evolución de la modesta libreta de apuntes (…). La grabadora oye pero no tiene corazón, y a fin de cuentas su versión literal no será tan confiable como la de quien pone atención a las palabras vivas del interlocutor, las valora con su inteligencia y las califica con su moral. Para la radio tiene la enorme ventaja de la literalidad y la inmediatez, pero muchos entrevistadores no escuchan las respuestas por pensar en la pregunta siguiente".

[12] Con el tiempo se sumaron otras universidades e institutos de periodismo.

Y después:

"Para muchos redactores la transcripción es la prueba de fuego: confunden el sonido de las palabras, tropiezan con la semántica, naufragan en la ortografía, mueren por el infarto de la sintaxis".

Y ese es el punto donde un entrevistado inteligente puede quedar como un señor torpe o erróneo. El redactor llega a copiar coloquialismos ("creo que…", "como le decía antes…", "usted verá..."), que agregan palabras sin agregar sustancia. Su transcripción deriva a nombres propios que no se supo escribir, o deriva a frases que pueden ser comprensibles en la versión sonora, con sus tonos, sus interjecciones, sus pausas, sus palabras sueltas, pero que en la versión escrita terminan por parecer tartamudeos e incoherencias. A todas las grabaciones hay que rebajarles siempre los sobrantes.

Después de la grabadora apareció la computadora personal (PC para los íntimos) que ofrece considerables ventajas de velocidad para redactar y de limpieza para introducir correcciones. Pero los usuarios saben que una PC puede ser tan caprichosa como un cerebro humano, adoptar conductas incomprensibles para el periodismo, ser afectada por un centenar de virus posibles, por todo lo cual necesita un servicio técnico permanente, que ya existe en los diarios. Como dijo el sabio Murphy, "todo lo que funciona tiene tendencia a descomponerse". O también: "toda solución genera nuevos problemas". Aun en el extremo de un funcionamiento perfecto, la PC provoca falsas ilusiones. El cronista escribe, se revisa en pantalla, da por bueno su texto y éste pasa a menudo a la letra impresa, sin ser visto por un supervisor o por la corrección de pruebas. La velocidad mata. Casi todas las erratas de los diarios estaban ya en la pantalla del redactor, porque éste se revisa con urgencia y tiende a leer lo que quiso escribir y no lo que realmente escribió.

El periodismo moderno ha incorporado además un culto adicional por el diagramador, siempre atento al dibujito, a la foto elocuente, al título llamativo, a la colocación de recuadros y otros decorados vistosos. Pero a menudo esas bellezas de presentación tropiezan con textos incómodos, que no se ajustan al dibujito. Quien haya vivido en redacciones sabe que "cortale doce líneas" es una frase demasiado frecuente, desplomada a menudo sobre notas que ya habían sido depuradas de larguezas. Conseguir diagramadores que sepan y quieran leer, que piensen en el lector del diario y no sólo en la opinión de otros diagramadores, es un triunfo que pocas veces se obtiene.

DOS IDEAS. El periodismo padece otras limitaciones comerciales, políticas y hasta religiosas, que se agravan en la medida en que cada diario esté comprometido con grupos partidarios o en una publicidad voluminosa. Esto es público y notorio, con resultados sobre lo que se escribe y con mayor motivo sobre lo que se omite. La escala desciende desde la reconocida independencia del ***New York Times*** a los compromisos del periódico parroquial o del diario de un pueblo chico. Ese tema no fue tocado por García Márquez en su ponencia frente a los más importantes diarios del continente. Sabía que los vínculos comerciales y políticos están en la estructura misma de cada empresa.

Pero es sensato su consejo de reforzar la investigación para todo tema complejo, porque acercará al periodista hasta la verdad y porque le ayudará a liberarse de comunicados y opiniones de parte interesada. La investigación lleva tiempo y sólo se

la puede encarar con una decisión empresaria para dedicarle personas y esfuerzos, que en definitiva rendirán un servicio al lector. En un reciente ejemplo uruguayo, la reforma de la educación no habría provocado sus duros conflictos si hubiera sido antes explicada por las autoridades y por la prensa.

Una segunda iniciativa para las empresas periodísticas sería atender más a los jóvenes, con esperanzas de futuro. Pese a todas sus reservas sobre escuelas periodísticas, García Márquez recuerda en sus párrafos finales la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano, que inició con enorme éxito en Cartagena y que contó hasta ahora con el respaldo de periodistas eminentes como la mexicana Alma Guillermoprieto, el español Miguel Ángel Bastenier, los argentinos Tomás Eloy Martínez y Horacio Verbitsky, entre otros. Cabe suponer que la Fundación da su debido sitio a la práctica de investigar y a la de escribir.

El viaje a Cartagena y la asistencia a esos cursos no están al alcance de todos, desde luego, pero en cambio es posible realizar en el Río de la Plata un régimen de pasantías, incorporando a cada diario tres o cuatro estudiantes de las universidades locales y eligiendo a los vocacionales antes que a los resignados.

Las pasantías comienzan por ser una mano de obra barata, dado que no hay que pagar a esos estudiantes, durante los presumibles seis meses de su asistencia. Su remuneración será lo que aprendan, como lo hacen los médicos jóvenes en los hospitales. Y la experiencia dice que aprenden mucho, como lo demostró en Buenos Aires, hace pocos años, la colaboración entre ***Página|12*** y la escuela TEA (Taller, Escuela, Agencia). Algunos de esos pseudo-becarios llegaron después a niveles mayores. Aprendieron a sintetizar y reescribir información de todo tipo, que llega a diario en un aluvión de papeles. Aprendieron a hacer títulos, a colocar solamente las comillas necesarias, a corregir pruebas de texto o de página completa, a ser conscientes de lo que falta y de lo que sobra en cada nota, a advertir la necesidad de un mejor párrafo inicial o final.

Supieron que el centro de toda nota es el tema y no el redactor (lo cual enseña modestias y reduce el "afán de protagonismo" que García Márquez menciona). Supieron que con los diagramadores hay que mantener el delicado equilibrio de un matrimonio, que es colaboración y no subordinación. Cuando un diagramador pide un título súper-breve (tres líneas de catorce espacios por ejemplo), hay que decirle con buenos modales que eso rompería el sentido de la nota y además la gramática. Pero esas cosas se aprenden en las redacciones y no en las escuelas.

El País Cultural, 22 de noviembre 1996.

La vida en una canasta

CINCO JUGADORES se reúnen para una partida de canasta, como la han hecho tantas veces, y de esa sola noche extrae Mercedes Estramil su pequeña novela (70 páginas) donde no hay otra acción, hasta las tres páginas finales, que son

una explosión y un artificio. Los cinco hombres no juegan por dinero, sino por entretenimiento, diversión o liberación de oscuros impulsos.

"Ciertamente, así fue durante años, una diversión en la que el Colorado reía estrepitosamente dientes adentro, Dutra desde el glacial de la envidia, Ariel con débil y diabólica sonrisa, Paulino con una mueca indefinible propia de sus medias tintas, de su cobardía. Cómo se divierten los Señores, decía Esther, tan inocente" (pág. 66). El quinto jugador es masculino, es el narrador en primera persona y queda anónimo. Pero alguna sordidez le asoma.

ILUSIONES Y DESASTRES. Como bien lo saben los practicantes formados en las disciplinas del Club Uruguay (Sarandí 584, Montevideo), la canasta es un juego de suerte y de astucia, de expectativas incumplidas, de silenciosas perversidades y de reglamentarios contrastes, que es necesario atender. Con once cartas en la mano hay que bajar juego al centro si se tienen cincuenta puntos o bajar con noventa o ciento veinte puntos en etapas posteriores. Retener cartas grandes (del ocho al as) para hacer mejor puntaje parece así muy indicado, pero sería una ingenuidad desprenderse por ello de todas las cartas chicas, del cuatro al siete. Los sabios aconsejan retener un par de cincos, por ejemplo, hasta que el inocente jugador de la izquierda arroje un cinco y conceda el pozo al astuto par, momento que lamentará toda la noche. Los pares mandan. También hay que prever la posibilidad de que el diabólico jugador de la derecha se haya quedado con un par de cuatros, por maniobra similar. Hay que mirar todo. Tras descartar y robar carta nueva se pueden juntar seis reyes, por ejemplo, creando la ilusión de que venga el séptimo y se complete una canasta genuina. Pero eso no servirá si no se ha alcanzado el puntaje necesario o no se ha bajado juego previo. Puede ocurrir en tal caso que haya que descartar los reyes, uno a uno, como carta bastante segura, y entonces puede ocurrir también que el diabólico señor de la derecha tenga justamente el par de reyes que quedaba en el mazo, y eso hará caer toda ilusión.

Otros altibajos de esperanzas y frustraciones se producen con los tres rojos, computados por separado. Cada uno que se obtenga valdrá cien puntos, y los cuatro valdrán ochocientos. No está mal, pero si no se ha bajado juego a tiempo los tres rojos son puntaje en contra y los cuatro juntos serán un desastre. Un tres negro cancela las ilusiones del diabólico señor de la derecha, pero hay que tirarlo cuando lleguen los grandes riesgos y no antes de tiempo. Cuando eso se aprende, el novicio deja de serlo. La mejor contradicción de la canasta está en el puntaje, que defiende al más pobre contra el más rico. Quien haya superado los tres mil puntos estará obligado a juntar ciento veinte en mano para bajar juego. Eso lo debilita frente a un rival casi derrotado, que baja con cincuenta de mano, se lleva el pozo y puede ganar un partido que un segundo antes le parecía imposible. En la canasta todo avance tiene su límite, toda esperanza esconde una derrota, todas las cartas finales del mazo tiemblan con palpitaciones.

SÍMBOLOS CALLADOS. Estramil supo ver al juego como una metáfora de la vida. No lo dice nunca, pero lo insinúa siempre. Menciona "canastas imaginarias, que pasaron reales, ayer nomás, por nuestras manos" (p. 13). Acota que "en el transcurso de cualquier partido son frecuentes las quejas, las caras largas, los suspiros" (p. 32), o aún mejor, que "todo jugador lo sabe: levantar el pozo no garantiza nada" (p. 52), porque así el jugador se llena de cartas, no puede librarse de todas y a menudo arrastra ese pequeño triunfo como un percance, porque algo de lo que se llevó será computado en su contra. Ese pozo era la esperanza, pero también hay que saber despreciarlo, por pequeño o por inoportuno. Vivir es algo muy complicado.

En derredor de la canasta Estramil pone pocas cosas. En la otra pieza duermen un niño o un perro, desde el piso de arriba se escucha a alguien que canta o que recita, y detrás una mujer hace una llamada telefónica incómoda y pregunta si su marido sigue allí. En el centro domina el juego. Las pocas palabras de uno, los muchos gestos de todos, las pausas para decidir cada carta tirada, van dibujando caracteres y psicologías, ansiedades y resignaciones, jactancias y caídas. El narrador describe todo ello sin piedad, a veces con palabras groseras y siempre con una observación sutil, empeñosa, casi maniática, como si le hubieran quedado ganas, tiempo y manos para tomar apuntes constantes mientras sostiene las cartas y espera al adversario.

JUGAR O NO JUGAR. Los ortodoxos del Club Uruguay y todos sus descendientes, que son muchos, saben enseguida que Estramil juega una canasta apartada de ciertas reglas. Coloca cinco jugadores individuales cuando lo habitual es enfrentar a cuatro en dos parejas, cada una de las cuales se integra con dos socios que pueden odiarse o amarse, según los casos. En la canasta de Estramil los jugadores descartan de una pero roban de a dos, práctica inflacionaria que alivia algunas tensiones, provoca otras y abrevia partidos. En su sistema, un límite de puntaje está en 2000 y no en 1500 ni 3000, que solía ser lo civilizado y lo sigue siendo en muchas mesas. En su prólogo de presentación, Pablo Rocca advierte con razón que Estramil introduce variantes a las reglas del juego, y ése es uno de los dos motivos por los que no será conveniente sentarse con ella, ni como rival ni como socia, porque habrá que adaptarla o adaptarse. El otro motivo más sólido es que ella todo lo observa, pese al aire inocente con que circula por el mundo, y así el audaz se sentirá víctima de una larga radiografía o de una sesión de psicoanálisis que no había contratado.

UNA ESCRITORA. Con Estramil no se juega, pero en cambio hay que leerla y respetarla. Hasta hace poco era una perspicaz crítica literaria, erudita en ciertas materias, cuya prosa embelleció algunas páginas de este suplemento. Después forjó esta novela, que en parte debió sufrir, volcando una riqueza de observación y de lenguaje que le garantiza el avance a una obra de más compleja estructura. Con ella ganó el primer premio de Narradores de la Banda Oriental, 1996, y eso parece muy merecido. La llamó ***Rojo***, limitándose a cuatro letras, quizá porque Stendhal le había arrebatado el título necesario en 1830.

Pero debió pensar en ese título correcto, sin embargo, cuando en página 39 aludió al "círculo fascinante de la vida, el arriba y el abajo, el rojo y el negro, los corazones y el filoso diamante, los lastimosos cuatros y cincos". Está presenciando un drama y lo transmite.

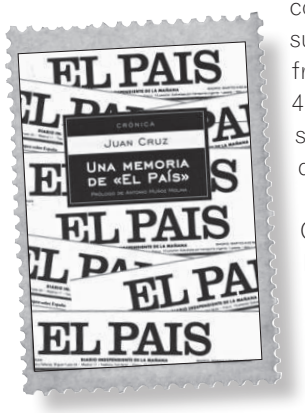
Rojo, de Mercedes Estramil; ediciones Banda Oriental, Intendencia Municipal de Lavalleja, Fundación Lolita Rubial (Minas), 1996. 70 páginas.

El País Cultural, 7 de febrero 1997.

Memorias del desarrollo

UN CURIOSO DATO uruguayo incidió en la creación del diario ***El País*** de Madrid. En algún momento previo a 1976, cuando accionistas y periodistas procuraban dar forma a la futura publicación, alguien revisó el inventario de colegas sudamericanos. Encontró que ***El País*** de Montevideo era un buen modelo de título, aunque sólo de título. Así que el nombre fue adoptado y subsiste hasta hoy. Lo cuenta Juan Cruz Ruiz en sus memorias del diario (p. 22) y el dato puede ser una satisfacción nacionalista para algunos uruguayos.

La creación de ***El País*** de Madrid tuvo crisis mayores que el título. Hasta su fallecimiento (noviembre 1975) Francisco Franco se había opuesto a la salida del nuevo diario, en cuya posible plantilla de redactores había "demasiados liberales". En los meses inmediatos, otros ministros herederos del franquismo mantuvieron esa oposición, apoyados en leyes y decretos que de hecho regulaban la política nacional, como correspondía a una dictadura. Pero la autorización superior terminó por llegar, en el empuje liberal del postfranquismo, y ***El País*** salió con su primer número el martes 4 de mayo de 1976, con dirección de Juan Luis Cebrián, y se impuso en seguida como una línea nueva en el periodismo español.



OTRAS VOCES. Su doble acento fue la rebeldía contra lo anterior y la exigencia de un mejor periodismo. Por un lado, se trataron allí temas antes desdeñados, silenciados y hasta prohibidos, como el divorcio, el aborto, la escuela laica, la homosexualidad, los anticonceptivos, las nuevas formas del arte, las drogas, las conflictivas nacionalidades españolas (un país vasco, un país catalán, un país gallego), todo lo cual habría indignado a Franco mismo. Por otro lado, el diario procuró una excelencia periodística, cuyos mejores modelos eran los de Londres y NewYork, pero cuya práctica era desconocida en España. Contrató a los mejores profesionales accesibles, convocó a escritores de relieve, se exigió a sí mismo que toda información fuera verificada, que los textos fueran concisos, que los entrevistados

tuvieran el derecho a verificar previamente la exactitud de las transcripciones, que los lectores tuvieran también sus columnas, con la oportunidad de comentar y objetar lo publicado. Eso y algo más era nuevo en España. El diario había nacido, según lo dice Juan Cruz Ruiz, sin el "pecado original" del franquismo, como representante y símbolo de nuevas épocas. Por decisión empresaria, creó el mandato superior de la Redacción sobre los sectores de Publicidad y de Administración, al punto de que Jesús de Polanco, accionista mayor, nunca quiso interferir en la preparación del diario del día siguiente y a texto expreso limitó sus conversaciones con el Director a lo publicado antes.

El diario designó a un ***Ombudsman***, un periodista de experiencia que debía intervenir en todo conflicto interno y en toda objeción de los lectores, puesto de supervisión que debió costar mucho dolor de cabeza al titular y a los enjuiciados. Creó un Libro de Estilo que hoy circula por el mundo y que contiene mucho dato localista y discutible pero que enseña a escribir con brevedad, a plantear cada página con rigor informativo, a no desbordarse en suposiciones, a mantener ciertos preceptos de gramática, ortografía y sintaxis que derivan, en definitiva, a una mejor lectura. Creó también un Estatuto de la Redacción, que no sólo confirma la prioridad del periodismo sobre el sector empresario sino que pone en discusión y votación la idoneidad de jefes y encargados de cada sección. Publicar una Fe de Errores, reunirse dos o tres veces por día para discutir lo que se hizo y lo que se hará, inventar una sección Documentación, para saber lo que consiguió la competencia el día anterior y que ***El País*** no supo hacer, fueron normas aplicadas desde un comienzo, que exhortaron al esfuerzo por un periodismo mejor.

CARIÑOSOS RECUERDOS. Estas memorias de Juan Cruz Ruiz, pretextadas por los veinte años del periódico, sufren en un ochenta por ciento de la fuerza que para él tuvieron los recuerdos personales. Casi todo el personal del diario, desde los sucesivos directores y supervisores (Cebrián, Polanco, Estefanía, Ceberio) hasta los encargados, los columnistas y los conserjes de trabajo más oscuro, aparece en estas páginas con un párrafo descriptivo de su ingreso al diario, alguna vez su salida, su carácter melancólico o sonriente, su eficacia en esto o aquello. Casi toda mención es elogiosa, con la única excepción visible de un tal Pablo Sebastián, castigado en dos párrafos por su adulonería y su "mala uva" (p. 199). El previsible resultado debió ser que todo redactor de ***El País*** compró el libro para saber qué se dice de él y cuántas líneas mereció. Esa orientación localista desmerece el libro ante el lector extranjero, si bien el autor queda bien colocado ante colegas de Madrid. Hasta en ese empeño habría sido útil un Quién Es Quién alfabético final, sustituyendo adjetivos y cariños por un rigor informativo.

VIDA AGITADA. Para el lector extranjero, una carencia aun mayor es la falta de una Cronología de acontecimientos, tanto los del diario como los de toda España, y eso aumenta en este libro el vicio de un localismo que da cosas por sabidas y se olvida de todo lector de América Latina. En su momento, ***El País*** debió luchar contra los restos del franquismo en el gobierno, se equivocó al principio con un juicio sobre Adolfo Suárez, sufrió la intervención policial en sus propios locales, fue herido por una bomba que mató a un colaborador (1978), resistió con gran coraje el frustrado

golpe de Estado que intentó Tejero (23 de febrero 1981), acogió con esperanzas al nuevo gobierno del socialista Felipe González (1982) y después anotó sus corrupciones y sus caídas. Todo ello y algo más figura en una cabalgata que llega hasta 1996, pero debe ser extraído con cierto trabajo de un texto que descuida la cronología, no explica claramente una "guerra de accionistas" (1978 a 1983) y en algunas páginas reitera lo que ya había escrito antes. A favor de Juan Cruz Ruiz cabe decir que juega limpio consigo mismo y que no le duele reconocer por escrito sus propios errores periodísticos o recordar el día en que sus compañeros votaron en contra suyo para un cargo superior. A la inversa, habrá que objetarle no haber accedido al control ajeno sobre la estructura de su libro.

Con sus inconvenientes y con el consejo de la paciencia para atravesar algunas páginas, la lectura de Cruz Ruiz aporta datos útiles o pintorescos. El autor venera con su alma a "un periodista de los de antes, de los que querían ver el amanecer con el periódico en la mano, de los que en efecto creían que el periodismo era una prolongación de la vida" (p. 230). Festeja con razón que ***El País*** haya sabido dar, antes que nadie, el borrador de una nueva Constitución española en 1977 (p. 116). No se expide sobre las dificultades que la edición catalana presentaba en ideas y lenguaje, pero las menciona al pasar y acota con humor que en el correo de Barcelona la correspondencia a Madrid se coloca en el casillero Provincias y no en el casillero Capital, porque el nacionalismo catalán es feroz (p. 101). Recuerda que en una entrevista al dictador rumano Nicola Ceausescu, la fotógrafa Marisa Florez fue obligada por el guardia de seguridad a trabajar de rodillas. Para molestia de uruguayos, narra también cómo una nota de Mario Benedetti fue postergada porque hablaba de un tal Felisberto Hernández, a quien nadie conocía en el diario (p. 99).

Entre los elogios a tanta gente con nombre propio, Cruz Ruiz incluye los elogios al diario mismo, que se adelantó en tantas cosas. Fue en 1981 el primer diario español que entró en la modernización tecnológica, que hoy es moneda corriente para la composición y para el armado de textos y páginas. Y cuando lo dice, no se olvida tampoco de sentar las objeciones al respecto. Transcribe de las mismas columnas de ***El País***, en p. 164, las objeciones de Gabriel García Márquez: "En el caso específico del periodismo parece ser (…) que el oficio no logró evolucionar a la misma velocidad que sus instrumentos, y los periodistas se extraviaron en el laberinto de una tecnología disparada sin control hacia el futuro. Es decir, las empresas se han empeñado a fondo en la competencia feroz de la modernización material y han dejado para después la formación de su infantería y los mecanismos de participación que fortalecían el espíritu profesional en el pasado. Las salas de redacción son laboratorios asépticos para navegantes solitarios, donde parece más fácil comunicarse con los fenómenos siderales que con el corazón de los lectores. La deshumanización es galopante". Siguen siendo sabias palabras.

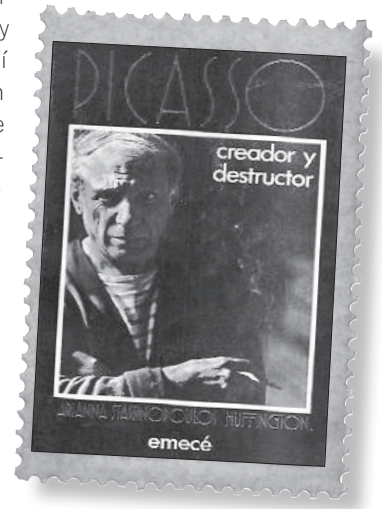
Una memoria de "El País" – 20 años de vida en una redacción, por Juan Cruz Ruiz; ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1996. 236 páginas.

El País Cultural, 21 de febrero 1997.

Miradas sobre Picasso

Un genio seductor y perverso

VARIOS NUEVOS LIBROS sobre Pablo Picasso se agregaron en los últimos meses a una bibliografía que se ha extendido a lo largo del siglo. El de Arianna Stassinopoulos Huffington (en adelante "Arianna") es una biografía de corte convencional, que examina con más atención al hombre que a la obra, aunque es su obra lo que importa. El texto abarca desde el nacimiento en 1881 hasta el fallecimiento en 1973, con abundancia de personajes y anécdotas. El libro del crítico norteamericano John Richardson, en su primer tomo, cubre sólo una parte de esa vida, 1881 a 1906, pero es informativo y perspicaz en el examen de la obra, incluyendo allí algunas derivaciones futuras y las conexiones con otros pintores de varias épocas. A ambos textos se agrega un libro de Norman Mailer, que cubre solamente los años 1907 a 1917 y que ostenta el enfoque personal y hasta vanidoso que cabía esperar de su autor. Encima de todo ello aparece además una reciente película sobre Picasso.



LA VIDA Y POCO MÁS. Arianna aparece identificada en tapas y solapas del libro como una escritora griega, nacida en 1950, casada con el millonario Michael Huffington, a quien homenajea en la dedicatoria. Tras su fascinación por Picasso en una exposición de 1980, Arianna terminó por dedicar cinco años a la investigación y la redacción de esta biografía, que ocupa 550 páginas en su versión española. La publicó por primera vez en 1988, pero diversos datos sugieren que el libro fue actualizado para esta nueva edición de Emecé en 1996, coincidiendo con la película que en él se basa. Cinco años de lecturas, entrevistas y viajes, con el apoyo de un marido millonario, no construyen necesariamente a una buena escritora, pero Arianna muestra un estilo fluido y coherente, que quizás sus revisores y editores mejoraron y que descansa en la abundante cita entre comillas de varios testimonios ajenos. Lo que así termina por construir es un mosaico de datos y opiniones sobre Picasso, pero es también una novela que contiene todos los elementos del drama pasional, reiterado con variantes a lo largo de décadas. En esa línea, el conjunto tiene mucha convicción, pero cuando el eminente crítico Robert Hughes comentó el otro libro de John Richardson (en ***Time***, 18.2.91) le alcanzó media línea al paso para despejarse de Arianna con la calificación "deplorablemente ignorante".

EL HILO DE ARIANNA. Picasso tenía lo que alguien llamó una "mirada dura" que penetraba al interlocutor y que fue un claro instrumento de seducción. También tenía una capacidad sexual inverosímil, que perduró hasta la ancianidad y que fue el obvio resorte que atrajo y adhirió a tantas mujeres durante tantos años. Encima de ello, disfrutaba de una capacidad de manipulación y de un desdén por todo

convencionalismo, que le permitía ser un sultán en su harén, enfurecerse de celos si alguna de esas mujeres miraba a otro hombre, pero incurrir al mismo tiempo en un abierto adulterio con otras mujeres, sin pedir disculpas, y exigiendo como primera medida que toda modelo pasara por su cama antes de posar en el taller. Ya fue escrito que Picasso no era el novio que una madre podría recomendar a su hija adolescente.

Ese es el hilo tragicómico que sigue Arianna en este relato, por el que desfilan Odette, Madeleine, Fernande, Eva, Olga, Marie-Térèse, Dora, Françoise, Nusch, Genevieve, Jacqueline y muchas otras mujeres más anónimas, sin contar las modelos de cada día y los prostíbulos de Barcelona y de París. Con sus ojos y otros órganos, Picasso las seducía y las trataba como diosas o princesas, por plazos variables, hasta que se aburría de ellas y las utilizaba como sirvientas o felpudos, con una enorme inventiva para las humillaciones, una abierta hipocresía para las palabras de amor y una perversa habilidad para enfrentar a unas mujeres con otras. En el fondo era un misógino y un machista, pero si las feministas de hoy se quejan de esa conducta, que llegó a la indignidad en ambos bandos, corresponde recordarles que todas esas mujeres insistieron en ser esclavas, admitieron su condición con los ojos abiertos y volvieron a Picasso, aun después de separaciones y rebeldías. En las palabras de éste, las mujeres "son maquinas de sufrir" y además, "nadie deja a un hombre como yo".

Eso fue particularmente cierto de Françoise Gilot, que había sido previamente advertida sobre el precipicio al que se asomaba. Vivió con el pintor durante 1943-1953, fue la madre de Claude y Paloma Picasso, atravesó situaciones domésticas insoportables, llegó a huir con hijos y maletas, pero después volvió a asomarse al precipicio, con nuevos riesgos y humillaciones. Los relatos de Françoise en largas entrevistas con Arianna, más su propio libro de memorias (1964) fueron materia prima mayor para esta biografía y después para la reciente película **Sobreviviendo a Picasso**.

VIVIR EN CONFLICTO. Todo ese complicado laberinto de pasiones, engaños, cartas de amor, juramentos, hijos ilegítimos y bofetadas, que se extendió durante más de setenta años, y que supera en cantidad material a la más abundante telenovela brasileña, asomó desde luego en la pintura de Picasso, donde todas esas mujeres fueron retratadas, embellecidas, deformadas, comentadas y alguna vez insultadas en numerosos cuadros y dibujos. La conexión pictórica aparece a menudo en la prosa de Arianna, pero los platos fuertes están en la prosa misma, que a veces se desvía a las reflexiones y las largas dudas de Françoise, pero que abunda en anécdotas y en datos elocuentes.

En un momento de 1937 Picasso está terminando en su taller el célebre cuadro ***Guernica***, luego exaltado como símbolo de la protesta contra la violencia y la maldad en el mundo. Junto a él está Dora, amante del momento, cuando entra Marie-Thérèse, amante anterior, aduce que ese lugar es suyo y exige que Dora se vaya de inmediato del taller. Las mujeres pelean, luego exhortan a Picasso para que decida la contienda, él se niega, les ordena que se arreglen solas y les da la espalda. "La pelea prosigue a puñetazos en su estudio, mientras él pacíficamente, continuaba su trabajo en el enorme lienzo concebido para censurar los horrores de las luchas humanas" (p. 225).

Hay otro momento revelador, años después, cuando Françoise, ya separada y luego casada con otro hombre, accede por consejo de abogados a divorciarse para

casarse luego con Picasso, al solo efecto de dar un apellido legal a sus hijos, que hasta el momento se llamaban Claude Gilot y Paloma Gilot. Se divorcia, pero en seguida se entera por la prensa de que Picasso terminaba de casarse, doce días antes, con la posesiva Jacqueline (p. 419). Fue una maniobra diabólica de un hombre que en ese momento de 1961 tenía ochenta años. Los hijos llegaron al apellido Picasso por otra vía legal.

MALES DEL SIGLO. La política nunca fue de mucho interés para el individualista Picasso, fuera de su atención a las clases sociales humildes y a su rechazo de las estructuras conservadoras, católicas y militares de su España natal. Desde 1898 en Barcelona y durante los años inmediatos en París atravesó ileso los grandes pronunciamientos anarquistas y nihilistas que llenaron la época. No hay registro de que se haya preocupado del caso Dreyfus, que dividió a Francia en esos años, oponiendo a librepensadores contra estructuras oficiales. En la guerra de 1914 se mantuvo apartado en Francia, con el buen pretexto de ser español. En 1936 eligió la causa republicana en la guerra civil española, y de ello quedó una histórica constancia en el monumental cuadro ***Guernica***, 1937, tras el bombardeo de 43 aviones alemanes contra el pueblo vasco, donde murieron 1.600 de sus 7.000 habitantes. En 1940 volvió a apartarse de cualquier intervención en la Segunda Guerra Mundial y todo indica que la ocupación nazi en Francia no lo molestó, aunque en cambio detenía y deportaba a muchas personalidades de la izquierda política. De esa fecha quedó una famosa anécdota, luego narrada por Simone Signoret en sus memorias, tras haberla escuchado del mismo Picasso. Durante la ocupación alemana en Francia, un general habla con Picasso frente a una reproducción del ***Guernica***:

-¿Usted hizo esto?
-No. Lo hicieron ustedes.

Pero si del diálogo surge una actitud antinazi, otros testimonios lo muestran más prudente. En 1943 los nazis arrestaron al poeta francés y judío Max Jacob, entonces con 67 años, que había sido íntimo amigo de Picasso a comienzos de siglo. Otros amigos del poeta, como Jean Cocteau y Sacha Guitry, que estaban en buena relación con la ocupación alemana, juntaron fìrmas para lograr la liberación de Jacob, que estaba pidiendo ayuda y había quedado recluido en un campo de concentración. Pero Picasso se negó a firmar el petitorio que le trajo un intermediario. Aunque el pedido tuvo éxito, la orden de libertad llegó un día después de la muerte de Jacob.

Tras la liberación de París en 1944, Picasso dio un paso insólito, probablemente empujado por su amigo Paul Éluard. Se afilió al Partido Comunista Francés, y llegó a manifestar, con abierta falsedad y con lamentable retórica, la idea de que su arte estaba al servicio del pueblo, aunque en verdad nueve de cada diez personas no habrían sabido apreciar su pintura ni descifrar su ***Guernica***. La hipocresía tuvo su complemento en que también el Partido Comunista celebraba a Picasso como artista del pueblo, aunque hasta el día anterior el Partido y el gobierno soviético habían tachado a su pintura de burguesa, decadente e incomprensible, ya que se oponía a la estética obligatoria del "realismo socialista", que Stalin y los suyos habían impuesto hacia 1932. La simple explicación era que el partido no habría podido

prescindir de una adhesión tan importante. En 1949, cuando la URSS lanzó una campaña mundial "por la paz y contra la bomba atómica", porque todavía no había conseguido fabricar esa bomba, Picasso le dibujó al partido una simple paloma, como símbolo de esa paz. Fue él mismo quien señaló que la paloma era un animal belicoso y poco alusivo a la paz invocada.

Stalin murió en marzo de 1953 y el Partido pidió a Picasso alguna suerte de homenaje al líder. Su retrato de Stalin fue publicado por el poeta comunista Louis Aragon en la tapa de ***Les Lettres Françaises***, pero provocó un escándalo. El pintor comunista André Fougeron encabezó un grupo de oposición, quejándose de que ese retrato era una caricatura y una burla de Stalin. Exageraba, porque el retrato se parece mucho al modelo, pero el partido exigió que Aragon se arrepintiera, con lo que Aragon se arrepintió por escrito, en un texto de autocrítica humillante. Preguntado por el incidente, Picasso se encogió de hombros, dijo que la política y la estética pueden seguir caminos distintos y no renunció al Partido Comunista. Tampoco renunció ante otros desastres del prestigio soviético, como la invasión de Hungría (1956) y la de Checoslovaquia (1968), que provocaron muchas deserciones del comunismo. Como político, Picasso era un gran pintor.

LA VEJEZ. Los mejores capítulos de Arianna son los finales y exigen atravesar antes una selva de conflictos con una docena de personajes, incluyendo allí las peleas del pintor con quienes habían sido sus mejores amigos. Picasso había comenzado a sentir los achaques de la edad, la frecuente impotencia sexual, la proximidad de la muerte, ante lo cual su reacción fue encerrarse a trabajar con un ritmo alucinante. Se le han computado 156 grabados entre enero 1970 y marzo 1972, poco antes de morir a los 91 años. En casi todos ellos, como en los autorretratos que solía hacer, aparecen la angustia, el horror, la burla cruel. Mucho antes, su orgullo y una vocación tiránica le habían llevado a esconder los dramas de su pasado. En su momento había iniciado demandas judiciales para que se prohibieran los libros de memorias publicados por Fernande Olivier (1933) y por Françoise Gilot, perdiendo en ambos casos las demandas y sus apelaciones. Era un hombre público y esos textos no falseaban las historias. Pero en la vejez, los muchos conflictos con mujeres, hijos, amigos, coleccionistas y marchands se agolpaban en su memoria, en la pintura de cada día y en el insomnio de cada noche. Ese patético cuadro final fue recogido por Arianna de diversas fuentes, que detalla, y no cabe duda de su veracidad.

Jacqueline había sido un voluntario felpudo durante más de una década, pero tras su casamiento en 1961 asumió la autoridad de la casa, negándose a admitir a numerosos visitantes. Cuando Picasso murió en abril 1973, Jacqueline se negó también a que los hijos, las ex-amantes y los ex-amigos del pintor asistieran a la casa mortuoria ni al velatorio, en una última medida para conservar la muralla que había levantado en esos años. El complicado trámite sucesorio incluyó después un inventario de propiedades con más de cincuenta mil obras, incluyendo las realizadas por otros, con una evaluación global de 260 millones de dólares. Tras la muerte del pintor se suicidó con veneno su nieto Pablo, murió de cirrosis su hijo Paul, se ahorcó su ex-amante Marie-Thérèse y se pegó un tiro la misma Jacqueline, que había recibido una herencia millonaria. La telenovela terminó mal.

Arianna eligió el subtítulo ***Creador y destructor*** para calificar al personaje, sugiriendo que creó una obra enorme pero destruyó vidas ajenas. En mejor definición, la contratapa del libro encuadra a Picasso como "apasionado y contradictorio, en guerra contra sí mismo y contra todos, ateo y supersticioso, mundano y rebelde, comunista y millonario, padre orgulloso y amante salvaje". Con ese complicado carácter se enfrentaron el director James Ivory, el productor Ismail Merchant, la libretista Ruth Prawer Jhabvala y el actor Anthony Hopkins cuando el libro de Arianna fue llevado al cine. Esa fue otra historia complicada.

LIBRO MAYOR. En su vasto ensayo sobre el arte de Picasso, que sólo cabe calificar de monumental, el crítico norteamericano John Richardson no descuida por cierto la vida del artista, sino que la divide en cuatro períodos. El primer tomo ahora difundido en castellano abarca desde el nacimiento en 1881 hasta 1906, o sea la etapa formativa de sus primeros 25 años. Esa fecha límite no es arbitraria. El año 1906 marca en Picasso el pasaje desde la pobreza al prestigio, desde las inquietas mudanzas previas (Málaga, La Coruña, Madrid, Horta, Barcelona) a una instalación en París que terminaría por ser estable. En 1907 se difundirían sus célebres ***Demoiselles d'Avignon***, obra mayor y fundamental en la carrera del pintor y también en el desarrollo de la pintura en el siglo. En ese momento, sus llamadas Época Azul y Época Rosa dejarían su lugar al cubismo, que Picasso inició junto a Georges Braque. Al final de este primer tomo, Richardson aclara que posterga el análisis de ***Les Demoiselles*** para el libro siguiente, porque entiende que más que el cierre de una etapa, esa obra fue el comienzo de otra, que daría a la pintura lo que él llama una nueva sintaxis.

Richardson no separa la vida y obra de Picasso, sino que las relaciona en cada página, siguiendo la convicción, establecida al comienzo, de que ambas estuvieron estrechamente unidas. Esa conexión no se produce siempre en la vida de los artistas, pero cuando ocurre (como con Chaplin, Hemingway, Bergman), la biografía pasa a tener un sentido y enriquece la comprensión. Por un lado Richardson establece los datos vitales y por otro establece sus resultados en dibujos y pinturas. Así fija el carácter personal del pintor (la "mirada dura", la rebeldía, la seducción natural, el orgullo congénito) y sigue por el ambiente familiar, la escasa utilidad de la escuela, la vocación infantil de dibujar, el interés por el circo, las máscaras, los disfraces, los toros, las mujeres. Tras una primera subordinación al padre, a quien envidiaba su apostura física pero que era un pintor mediocre, Picasso se pronunció contra profesores y academias, superó la vida opaca de Málaga y La Coruña, viajó a Madrid, aprendió casi solitario frente a los maestros que admiró en el Museo del Prado. Allí declinó ya la blandura de los cuadros de Murillo y eligió las asperezas dramáticas de El Greco, un pintor entonces desdeñado por la opinión crítica. Desde la adolescencia, sus estadías en Madrid y Barcelona lo sumergieron

en el ambiente de la pobreza, bohemia, prostitución, idealismo artístico, que también vivieron sus nuevos amigos y colegas Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo, Ángel Fernández de Soto, Carlos Casagemas, entre otros. La ambición de casi todos ellos era triunfar en la Meca artística que a fines de siglo era París, punto al que Picasso llegó finalmente en 1904, tras haberlo intentado en tres visitas previas, marcadas por el fracaso y la falta de dinero. Las estadías en París comenzaron por ser un costo imposible y a menudo un drama, pero allí Picasso descubrió, en contraste con España, la libertad de conducta individual, la promiscuidad sexual, una voluntad de vanguardia artística en todo orden. El humor fue también un dato frecuente, ya desde Barcelona. Para disimular la precariedad de sus pobres habitaciones, Picasso y sus amigos solían pintar en las paredes los armarios, las mesas, las cocinas, los alimentos y hasta los sirvientes que faltaban.

BLUE NOTE. Richardson fija en Barcelona y después en París los escenarios de la llamada Época Azul, con obras volcadas a la tristeza, el pesimismo, la muerte. La explica ante todo por el clima de desolación que España vivió tras la derrota en la guerra con Estados Unidos, hacia 1899, y después por los sucesivos suicidios de sus amigos Hortensi Güell, Carlos Casagemas, G. Wiegels. Al describir aquellos hechos y aquellas obras, Richardson se distancia de la biografía casi novelesca que Arianna desarrolló en su libro. Para una comparación precisa, alcanza enfrentar las pocas páginas que Arianna dedica a los vaivenes de Barcelona-París (1898-1904) con la minucia que Richardson aplica a ese período ejemplificando con dibujos y cuadros los diversos vínculos de Picasso con sus ambientes, sus amigos, sus amantes, y fijando en cada caso una identificación y una ubicación. En esa tarea el libro de Richardson también es monumental por el despliegue de su edición. El papel, la impresión, la hoja grande, las dos o más ilustraciones en cada página, la ficha precisa de cada obra (autor, título, ciudad, año, técnica, tamaño, pertenencia a tal o cual colección) serían ya esenciales para cualquier estudio futuro sobre Picasso. A eso el autor agrega un enorme árbol genealógico (desde 1481), una lista de fuentes informativas, un índice de nombres propios, otro índice de obras citadas.

En esta tarea Richardson se revela también como un investigador formidable, que no se conforma con lo escrito por otros sino que verifica fechas, circunstancias y todo tipo de datos, agrega reproducciones de otros pintores cuando la comparación es procedente (El Greco, Goya, Gauguin, Cézanne, Manet, Matisse) y corrige varias veces la fantasía o la mala memoria del propio Picasso, o lo que han escrito otros ensayistas, como Roland Penrose y la misma Arianna, cuyo libro se había publicado ya en 1988. Una de sus víctimas principales es Jaume Sabartés, secretario privado de Picasso durante décadas, que publicó dos veces sus memorias al respecto (1946, 1954) y a quien Richardson marca de cerca por errores en fechas, equívoca interpretación de datos, carácter servil y adulón, envidia del éxito ajeno, decorador de algunos hechos y "principal mitógrafo". Esas correcciones a un secretario privado podrían dar comienzo a una interesante controversia, pero Sabartés falleció en 1968.

Una de las virtudes de Richardson es una prosa clara, sin las abstracciones, las palabras difíciles y los párrafos complicados en que suelen caer los críticos de pintura. Otra virtud es la coherencia del relato, que sigue un satisfactorio orden cronológico, agregando datos del pasado y del futuro cuando así corresponde a una mejor comprensión. El hombre domina su tema.

PRIMER APOGEO. El período 1904-1908 fue decisivo para la carrera de Picasso. En su cuarta visita a París, que terminaría por ser su residencia estable, el pintor tenía 23 años, la certeza de su vocación y la necesidad de vivir de ella. Pasó a residir en el Bateau Lavoir, una mansión extraña, enorme y sin embargo humilde, que albergaba a bohemios de todas las artes y que congregó, entre vecinos y visitantes, a una lista de personajes luego convertidos en celebridades. En cuanto a mujeres, Picasso sustituyó a Madeleine con Fernande Olivier, una modelo bella e inteligente que perduró a su lado varios años y que después llegó a escribir sus memorias del período. En la amistad de poetas, pintores y escritores se acumularon André Salmon, Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, G. Wiegels, Pierre Mac Orlan, nombres principales de la llamada ***bande à Picasso***. Un amigo más fue el opio, un vicio que compartieron casi todos ellos y que proporcionó a Picasso y a Fernande una euforia y una felicidad desconocidas. El opio y las fantasías delirantes de Max Jacob fueron según Richardson dos influencias para la vida y los cuadros de esa época, que dio en llamarse Rosa y que suplantaba las depresiones de la Época Azul. También el opio debió ser uno de los caminos por los que Picasso llegó en 1907 a la concepción alucinada de ***Les demoiselles d'Avignon***. Pero el opio fue abandonado en 1908, tras el suicidio del poeta G. Wiegels, según lo contaría Fernande en sus memorias.

París fue para Picasso la ocasión de ampliar su conocimiento de la obra ajena y cambiar la propia. Examinó con frecuencia los cuadros de Ingres y de Gauguin, oyó la poesía de Verlaine y Rimbaud, atendió de cerca las extravagancias de Apollinaire, de Jacob y de Jarry. En su pintura comenzaron a surgir mujeres lesbianas, acróbatas y arlequines de circo, escenas de maternidad, todo ello con dosis de fantasía que superaban al naturalismo de los retratos previos. Su obra empezó a provocar la atención de coleccionistas y marchands, dos grupos a quienes Richardson dedica dos detallados capítulos. Allí se destacan en especial el francés Ambroise Vollard y el alemán Daniel-Henri Kahnweiler. También importó Sergei Shchukin, un ruso que poseía una fortuna, llegó a comprar 51 cuadros de Picasso y los envió a Rusia. Tras la revolución de 1917, esos cuadros fueron confiscados por el gobierno soviético, lo cual explica la abundancia de Picassos en el Hermitage de Leningrado.

Entre los coleccionistas que colaboraron en la nueva fama de Picasso importan la extravagante escritora norteamericana Gertrude Stein y su hermano Leo, por lo que compraron, por lo que escribieron y por lo que hablaron sobre él. En 1906 Picasso pintó un famoso retrato de Gertrude, en una larga tarea que según ella se cumplió a lo largo de noventa sesiones. En 1938 Gertrude escribió que ése fue el mejor retrato que le hicieron en su vida, pero en su momento muchos observadores pensaron lo contrario. Fue entonces que Picasso señaló: "Todos piensan que su retrato no se parece a ella en absoluto, pero no importa. Al final ella logrará parecerse a su retrato". La frase define a un pintor futurista.

TEMA INSISTIDO. El primer tomo del Picasso de Richardson apareció en inglés en 1991 y su edición española en 1995. En 1996 apareció el segundo tomo de Richardson en inglés, con lo que ahora sólo cabe confiar en que su traducción española no

demore otros cinco años, hasta el 2001, donde competirá con memorias de, sobre y contra Stanley Kubrick. Ese segundo tomo, que cubre vida y obra del pintor entre 1907 y 1917, fue recibido en ***The New Yorker*** (16.12.96) con una extensa nota de Adam Gopnik, que comienza por celebrar la importancia del período. Allí figuran ***Les demoiselles d'Avignon***, la colaboración con Georges Braque, el collage, la escultura, o sea el período más innovador de su obra personal.

Gopnik reconoce plenamente la tarea de investigación que Richardson hizo en todo tipo de archivos y testimonios, encontrando detalles insólitos: la habilidad de su amante Eva como costurera fue un dato para la escultura de Picasso, mientras la abundancia de "hombres-sandwich" como publicidad callejera pudo llevarle a alguno de los diseños para el ballet ***Parade***. Después Gopnik no se ahorra objeciones a Richardson. No le satisface algún ejemplo de prosa reiterativa, ni le convence la explicación de algunos cuadros, ni que invoque la ocasional inspiración de Charles Baudelaire (1821-1867) en un Picasso que, por lo contrario, quería ser moderno y avanzado. Al fondo de los reparos a ese segundo tomo de la biografía, Gopnik transmite sus discrepancias con Picasso mismo, con cuadros crípticos que exigen explicaciones verbales y que pueden carecer de ternura, de centro emocional.

En 1995, cuatro años después del primer tomo de Richardson, que debió reconocer como suficiente y completo, Norman Mailer resolvió subirse al tren de biografías y estudios sobre Picasso. Su libro tiene 400 páginas, cubre los años 1903 a 1914, lo cual supone una marcada coincidencia con Richardson, y lleva el título ***Portrait of Picasso As a Young Man – An Interpretive Biography*** (Retrato de Picasso como adolescente – Una biografía interpretativa) con lo cual Mailer agrega un eco de James Joyce al deliberado eco de Richardson. También agrega otro eco, porque la nota de Robert Hughes sobre el primer tomo de Richardson (en ***Time***, 18.2.91) se tituló "Portrait of the Young Artist". No se ha difundido una versión española de ese texto de Mailer, pero es muy informativa una prolongada reseña de Roger Shattuck en ***The New York Review of Books*** (11.1.96).

No es ésta la primera vez que Mailer se incorpora a temas ya tratados con abundancia por otros libros. Lo había hecho con Marilyn Monroe y después con el asesinato de Kennedy, en ambos casos con la vanidosa ambición de decir algo nuevo, como dato de una investigación o como "interpretación" de lo conocido. Pero ése es un propósito desmedido, que sólo puede derivar a reiteraciones si no se suma un aporte propio. En el prólogo Mailer empieza por admitir que no posee ninguna competencia especial y reconoce "la cita de otros autores en una dimensión mayor de lo habitual", lo cual incluye 20 (veinte) páginas del libro ***Souvenirs intimes***, de Fernande Olivier, que había sido publicado en francés y en París, 1988. Como lo señala Shattuck, escribir sobre obras de arte no es el punto fuerte de Mailer, fuera de la comparación entre los cuadros, los dibujos y los objetos o personas que allí se aluden. Tras haberse enamorado tardía y platónicamente de Fernande, que le llevaría 42 años, Mailer se apoya con largueza en su testimonio, con lo cual no explora nada nuevo, porque ese libro de 1988, el otro anterior de la misma Fernande (1933) y varias docenas de otros libros ya habían sido revisados y anotados por quienes se ocuparon antes de Picasso. Si se tiene en cuenta que su cronología llega hasta 1914, la única ventaja de Mailer en el caso ha sido anticiparse en publicación al segundo tomo de Richardson, que cubre 1907-1917. Pero no le aventaja en competencia para juzgar ni en el esfuerzo de investigación.

La mejor explicación del intento de Mailer es su empeño por figurar. Lo marca Shattuck al describir la tapa del libro, que muestra grandes letras y una foto para el nombre y el rostro de Mailer. Lo marca al anotar que el texto "da cierta comprensión sobre el actual estado mental de uno de nuestros más ambiciosos escritores, a quien le gusta alternar entre sus papeles de profeta del Antiguo Testamento y hombre de confianza de la New Age". Contra la reticencia anglosajona de Richardson, que nunca se menciona a sí mismo ni pondera los méritos de sus investigaciones y sus análisis, Mailer se postula desde el comienzo con una primera persona que obliga a la desconfianza. En las palabras de Shattuck, "al escribir sobre ocho críticos en la prolongada carrera de Picasso, Mailer crea otra oportunidad para escribir sobre sí mismo".

Picasso, creador y destructor, de Arianna Stassinopoulos Huffington; Emecé Editores, Buenos Aires, 1988 y 1996. 550 páginas.
Picasso, una biografía – Vol. I, 1881-1906, de John Richardson; Alianza Editorial, Madrid, 1995. 548 páginas.
Portrait Of Picasso As a Young Man – An Interpretive Biography, de Norman Mailer. Atlantic Monthly Press, New York, 1995. 400 páginas.

El País Cultural, 11 de abril 1997.

Cuando Hollywood filmaba cine extranjero

A JEAN-LUC GODARD le preguntaron, en un reciente festival, qué opinaba de las adaptaciones americanas de previas películas francesas, como **El regreso de Martin Guerre** o su propia **Sin aliento**. Contestó: "Me parece muy bien. Los franceses tienen las ideas y los americanos tienen el dinero". Pero la humorada da una idea indebidamente moderna de la relación que existió entre Hollywood y el cine europeo. Esas adaptaciones americanas han ocurrido desde la época muda hasta hoy, tocando alguna vez títulos clásicos como **El vampiro negro** (Fritz Lang), **La bestia humana** (Renoir) o **Amanece** (Carné), con David Wayne, Glenn Ford o Henry Fonda en lugar de Peter Lorre o de Jean Gabin. Y además Hollywood ha importado a docenas de escritores, directores, actrices y actores, fenómeno que también ha ocurrido desde la época muda. Sin el aporte de Lubitsch, Murnau, Sjöström, Billy Wilder, Fritz Lang, Greta Garbo o Marlene Dietrich, el cine americano habría sido distinto.

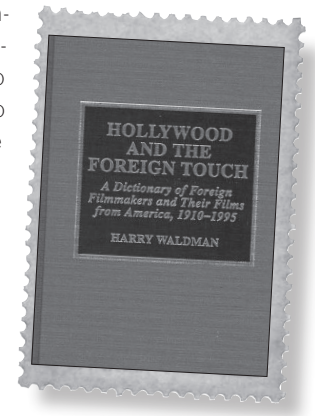
TERRITORIO VIRGEN. Es menos sabido que en Estados Unidos también se produjeron películas francesas, alemanas, españolas, mexicanas y argentinas que asumieron, con toda deliberación, la apariencia de ser extranjeras. Eso ocurrió por primera vez entre 1928 y 1935, al comienzo del cine sonoro. La crisis planteada por la nueva tecnología produjo, entre otros efectos, la alarma de que los públicos extranjeros se resistieran a un cine hablado en inglés. La solución fue el doble rodaje en dos idiomas, alguna vez en tres o cuatro, en una "prueba piloto" que se extendió siete años. Entre docenas de ejemplos, existió una **Anna Christie** en alemán, con la misma Greta Garbo, otro elenco y la dirección del belga Jacques Feyder (1930). Existió un **Drácula** en castellano, con Carlos Villarías en el célebre papel de Bela Lugosi (1931). Existió una **Viuda alegre** de Lubitsch en francés (1934), con la especial colaboración del escritor Marcel Achard y el buen motivo de que el protagonista Maurice Chevalier quedaría mejor en su idioma natal, evitando protestas en París. Un catálogo francés sobre la época incluye a **La Veuve joyeuse**, con debida aclaración de su origen. El formidable catálogo alemán de Alfred Bauer, que cubre el cine nacional de 1929-1950, incluye aquella **Anna Christie**.

Esos planes de producción en dos o más idiomas llevaron a que en Hollywood y en New York se formaran pequeñas colonias extranjeras de colaboradores, con algunos nombres luego más célebres, como los franceses Claude Autant-Lara y Françoise Rosay o el alemán Heinrich George. Llevaron también a que la Paramount creara estudios adicionales en Joinville (Francia) y el centro Astoria, en New York, con lo que se evitaban molestos traslados a Hollywood. Fue en New York donde Carlos Gardel hizo sus cuatro últimas películas (1934-1935), que en cierto sentido fueron argentinas.

Las películas resultantes, que sumaron docenas, no han sido prácticamente tocadas por los historiadores de cine, en parte por su escasa trascendencia artística y en parte porque ese cine en otros idiomas fue casi ignorado por la exhibición en Inglaterra y en Estados Unidos. Era un cine para la exportación, y en el conjunto es hoy un territorio casi virgen para textos y catálogos. A ese mundo se asomó Harry Waldman, profesor del City College of New York, con el reciente libro ***Hollywood and the Foreign Touch***. Allí enumera un Quién Es Quién alfabético de 362 personalidades extranjeras, desde Marcel Achard a Mai Zetterling, más una descripción de 176 películas, desde **Alas sobre el Chaco** (1935) a **Yo, tú y ella** (1933).

DEMASIADA AMBICIÓN. Pero el manejo de nombres extranjeros fue un terreno variado, disperso y dificultoso para un profesor norteamericano. La primera alarma surge ya en la segunda página de la Introducción, que menciona al "Argentine dancer Carlos Gardel". Eso se corrige en la página 117, donde la ficha personal de Gardel es correcta (excepto un "Majo" por "Mago"), como también son correctas en otras páginas las descripciones de **Cuesta abajo**, **El día que me quieras**, **Tango Bar** y **Cazadores de estrellas**. Pero los deslices son muchos. También la cancionista argentina Azucena Maizani aparece identificada como "dancer" en una mención ocasional (p. 88), y la recitadora Berta Singerman figura como "singer" varias veces en su ficha (p. 268), error éste que comienza en una cita de la revista ***Cine Mundial***. El libretista húngaro Lajos Biró, debidamente fichado en su sitio, sufre otra mención lateral como alemán (p. 260). La actriz y escritora Salka Viertel figura casada con Bertolt Brecht (p. 144) en una confusión de Bertoldos, porque su matrimonio con el director Berthold Viertel

queda debidamente establecido en la ficha de éste (p. 297). En la mención de empresas productoras el texto invierte los términos al citar dos películas de Paramount y de Warner Brothers (p. 88) o atribuye a la Metro y no a Walter Wanger-Artistas Unidos (p. 92) la producción de **Argelia** (1938). Hay una docena de esos deslices.



PROBLEMA BÁSICO. En un libro valioso como referencia, Waldman comenzó por cometer un error de estructura, del que derivaron otros errores. Pensó su libro como un inmenso Quién Es Quién, más el inventario alfabético de títulos, pero omitió agregar un capítulo explicativo de cómo se llegó a esas peculiares producciones, omitiendo también una separación por idiomas o nacionalidades. No dejó en claro la base misma del fenómeno estudiado. El resultado es que el lector se ve obligado a rastrear los datos en las entrelíneas del orden alfabético, para enterarse, con cierto azar, de que la Metro hizo entonces catorce películas en español y trece en francés, o que la Fox suspendió esa línea de producción mixta en 1935, cuando una fusión de empresas la convirtió en 20th. Century Fox. Un Quién Es Quién lleva a repetir unos datos y esconder otros.

Con buen criterio, Waldman prescindió de incluir los nombres extranjeros más obvios, por considerar que están cubiertos en muchos otros libros. Aquí no se encontrarán fichas de Hitchcock, Wilder, Garbo, Dietrich y otras personalidades de figuración obvia para el "foreign touch" invocado en el título. Eso estuvo bien, pero el empeño de poblar el libro con nombres famosos le llevó en cambio a incluir, con poco pretexto, figuras laterales a Hollywood. Puso a Ingmar Bergman (por el capital americano en una película sueco-alemana), a S.E. Eisenstein (por un contrato con Paramount que terminó cancelado, sin película alguna), al ruso Mikhail Kalatozov (porque llevó algunas películas americanas a la URSS), a los hermanos Taviani (porque en **Good Morning, Babilonia** incluyeron a Griffith), a ingleses como John Gielgud, Margaret Leighton, Anna Neagle, Laurence Olivier, el grupo Monty Python, que no tuvieron relación alguna con un cine en otro idioma. En lugar de esos desvíos, que no suponían un "toque extranjero" para la producción, habría sido sensato incluir algunos párrafos sobre la creciente importancia que Hollywood dio al cine extranjero en la posguerra, empezando por los premios especiales que la Academia comenzó a otorgarle en 1946. También debió marcar con claridad cómo el nuevo cine sonoro obligó en 1928 a prescindir de intérpretes extranjeros que hablaban mal inglés (Emil Jannings, Conrad Veidt, Pola Negri) y convocó en cambio a nuevos intérpretes ingleses y americanos llegados del teatro (Spencer Tracy, James Cagney, Katharine Hepburn, Leslie Howard, Bette Davis, Paul Muni, Humphrey Bogart, entre muchos). Y si sólo se trataba de enumerar extranjeros en Hollywood, son notorias las omisiones de directores como Anatole Litvak y Rudolph Maté, o de intérpretes como Hedy Lamarr, Paul Lukas, Peter Lorre, Nils Asther, Lupe Vélez o Charles Laughton, también entre muchos.

La atenta revisión del libro, que la editorial Scarecrow Press no quiso o no supo examinar mejor, demuestra el tamaño y la imperfección de las búsquedas empren-

didas por Waldman en catálogos, revistas y otros libros. A menudo el autor copia los datos triviales y omite los importantes. En la ficha de Leslie Howard falta **El bosque petrificado**, en la de Arturo de Córdova falta **Dios se lo pague**, en la de Hildegarde Neff falta **Fedora**, en la de Andrei Konchalovsky falta **Siberiada**, en la de Conchita Montenegro afirma que **La mujer y el pelele** era un "drama marítimo".

ALGO BUENO, SIN EMBARGO. Este libro defectuoso, que sufre tres erratas por página, ofrece una virtud singular. Otras historias del cine han enfocado la crisis del sonido, desde 1927, pero ninguna se había asomado al inventario de las versiones múltiples, en dos, tres y hasta cuatro idiomas, que Hollywood promovió en aquel momento. Los datos de Waldman son un comienzo de ese inventario, donde a los casos de **Anna Christie**, **Drácula** o **La viuda alegre** hay que agregar, por lo menos **Moby Dick** (dir. Lloyd Bacon), **Madame X** (Lionel Barrymore), **Folies-Bergère** (Roy del Ruth), **Kismet** (Dieterle), **El proceso de Mary Dugan** (Marcel De Sano), **Caravana** (Charell), **Criminal Code** (Howard Hawks) y varias comedias de Buster Keaton y Laurel & Hardy.

Cabe confiar en que Waldman reconozca a este libro como el borrador de algo mejor, centrándose en las versiones de múltiples idiomas, que por otra parte no se limitaron a Hollywood. También el cine europeo, por motivos idénticos a los del americano, emprendió las versiones múltiples, con acuerdos entre productores de Inglaterra, Francia y Alemania, que alguna vez se prolongaron a Suecia y Austria. Ese otro capítulo debe ser iniciado con un triple **Atlantic** de E.A. Dupont, 1929, rodada en inglés, francés y alemán, sobre el hundimiento del vapor Titanic. Desde allí hasta 1937 aparecieron versiones múltiples de **El testamento del Dr. Mabuse** (Fritz Lang), **Liebelei** (Max Ophüls), **La kermesse heroica** (Jacques Feyder), **El congreso baila** (Charell), **Mélo** (Czinner), **FP 1 no contesta** (Karl Hartl), **Vampyr – La extraña aventura de David Gray** (Carl T. Dreyer), varias comedias musicales de Lilian Harvey y docenas de otros títulos. El eminente G. W. Pabst, ya consagrado en el cine mudo, hizo versiones en dos y tres idiomas de **Atlántida**, **Don Quijote**, **La ópera de tres centavos**, **Mademoiselle Docteur**. También hizo **La tragedia de la mina** (*Kameradschaft*, 1931) que narra un episodio de colaboración entre mineros franceses y alemanes con diálogos en ambos idiomas. La revisión de esos materiales ofrece datos curiosos, como el caso de **The Crowd Roars** (**La multitud ruge**, Howard Hawks, 1932) cuya versión francesa fue rodada en Alemania, con la sorprendente sustitución de James Cagney por Jean Gabin; la película figura en catálogos franceses como **La Foule hurle**, con su debida aclaración. De la famosa **Éxtasis** de Gustav Machaty (1932), donde Hedy Lamarr aparecía desnuda, hay versión francesa y versión alemana, esta última con cortes y cambio de título. Una notable derivación de las versiones múltiples fue esquivar incidentes de censura, como resultó notorio con **Éxtasis** y con **El testamento del Dr. Mabuse**. La historia del cine se merece un mejor desarrollo de esos capítulos.

En Hollywood, el método del doble rodaje suponía el aprovechamiento de la versión original, en todo lo posible, con la intercalación de otros actores y diálogos para los fragmentos necesarios, que habitualmente se rodaban en los mismos escenarios y por la noche. Pero después se produjo un agregado a esas dobles películas. La abundancia de personalidades españolas y latinoamericanas llevó a un cine hablado en castellano, sin respaldo de un original norteamericano. El libro de Waldman se introduce en ese otro mundo, detallando el aporte de escritores como Gregorio Martínez Sierra y Enrique Jardiel Poncela, directores como Carlos Borcosque y Edgar Neville, intérpretes como Catalina Bárcena, Mona Maris, Rosita Moreno, Lupe Vélez, Enrique de Rosas, Conchita Montenegro, Ernesto Vilches y desde luego figuras musicales como Gardel, José Mojica y Tito Guizar. Un examen de esos materiales había sido ya publicado por Alfonso Pinto en la revista *Films in Review* (octubre 1973), con un inventario de 96 títulos. Como lo marca el autor con reiteración, buena parte de esas películas ha desaparecido ya de todo archivo, un destino demasiado frecuente para el cine. La excepción es el rescate azaroso en lejanos depósitos. Ocurrió con la versión de **Drácula** en castellano, dirigida por George Melford, con Carlos Villarías, que apareció en un galpón de Cuba, fue restaurada por especialistas (1982) y luego apreciada por algunos críticos (en *American Film*, septiembre 1990) como mejor que la original de Tod Browning.

Al revisar artículos y biografías sobre personalidades extranjeras, Waldman llega a explorar rincones poco conocidos. Supo y escribió que el actor ruso Ivan Mosjoukine, astro del cine francés, dejó un hijo natural que luego llegó a la fama como escritor, bajo el nombre Romain Gary. Leyó algo sobre el escritor español Gregorio Martínez Sierra y comunicó que el hombre aprovechaba textos enviados desde España por su legítima esposa María (sin apellido). No llegó a tiempo para leer *Historias de mujeres*, una sólida recopilación de Rosa Montero (Alfaguara, Madrid, 1995), donde habría sabido algo más sórdido al respecto. La tal María era María Lejárraga y según Montero escribió *todo* lo que Martínez Sierra firmaba, incluso cuando él estaba en Hollywood con su amante Catalina Bárcena, situación que María (1874-1974) aceptó con docilidad. Fue un morboso *ménage à trois*.

Por otro lado, Waldman encontró también que las personalidades extranjeras solían quejarse de los sistemas de Hollywood, donde el productor da las órdenes al director, porque éste no suele tener el derecho al montaje final (el *final cut* que se menciona en los contratos). A las ya conocidas quejas de Fritz Lang o de Orson Welles, que están en otros libros, Waldman agrega aquí las de la australiana Gillian Armstrong, el inglés Mike Figgis, el escritor británico Edward Knoblock, entre varios. La ficha del húngaro Alexander Korda (1893-1956) marca un período inicial en el cine mudo americano, antes de instalarse en Inglaterra como productor de primera línea (con **La vida privada de Enrique VIII**, 1933). Sobre su primera época subordinada, Korda declaró: "El productor más estúpido del estudio puede dar órdenes a un director como yo, y el sobrino de cualquiera es aquí un productor. Yo debería haber llegado a Hollywood como productor, o mejor como sobrino".

Hollywood And The Foreign Touch, de Harry Waldman; ed. Scarecrow Press, Londres y Maryland, 1996. 318 págs.

El País Cultural, 25 de abril 1997.

El Oscar, con todo detalle

ESTA RECOPILACIÓN DE datos sobre la Academia de Hollywood supera de lejos la documentación de todo otro libro que se haya publicado en castellano sobre la materia. Con el privilegio de las 1.114 páginas que le concedió la editorial, más el evidente auxilio de la moderna computación, el autor se explaya en toda la información necesaria y además agrega una cuota de datos secundarios, que suelen ser amenos. Un inventario aproximado del material:

1) Todos los premios Oscar, año por año, entre 1927 y 1994;

2) Todas las candidaturas (las *nominations*) que estuvieron al borde del Oscar pero no lo consiguieron;

3) La descripción de todas las películas que fueron candidatas en cualquier rubro. A ocho o diez líneas cada una, y en riguroso orden alfabético, eso insume 576 (quinientas setenta y seis) páginas. Sus títulos suman cerca de tres mil, la descripción es mayormente correcta y en cada caso se formula la precisión de sus candidaturas;

4) Una explicación de los sistemas seguidos para las votaciones anuales, con sus retoques sucesivos;

5) Otra explicación de los distintos oficios que exige el cine, desde producción y dirección hasta maquillaje, decoración o vestuario;

6) El pormenor de nombres propios en cada oficio: quiénes tuvieron más candidaturas, quiénes lograron más premios, quiénes con varias candidaturas no obtuvieron ninguno;

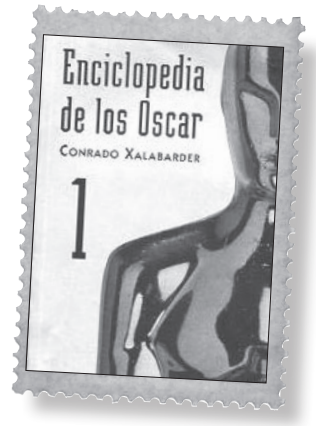
7) Lista de premios demorados y honoríficos al conjunto de una carrera, compensando omisiones previas, como ocurriera con Greta Garbo, Buster Keaton, Cary Grant, Charles Chaplin, Alec Guinness, Barbara Stanwyck y otros;

8) Identificación de películas cortas y documentales (lo que en varios casos ya supone excavación y arqueología), clasificación de toda película por el nombre de sus directores, lista de quienes alguna vez rechazaron el Oscar (George C. Scott, Marlon Brando) y de quienes nunca quisieron asistir a la ceremonia anual (John Ford, Katharine Hepburn, Laurence Olivier).

LA DEDICACIÓN. Un mérito del joven autor Conrado Xalabarder (n. Barcelona, 1964) es haber buscado, visto o revisto docenas de películas que con certeza no están ya en la exhibición comercial española. Al esfuerzo agregó un criterio propio para la opinión. No se toma en serio la leyenda francesa del Cine de Autor, puntualiza los colaboradores necesarios de todo director (libretistas, fotógrafos, músicos) y apunta el claro ejemplo de que el productor David O. Selznick y no el director Victor Fleming fue el "autor" de **Lo que el viento se llevó**. Agrega aun que al promulgar el Cine de Autor se ha llegado al injusto desprecio de Frank Borzage, William Dieterle, Vincente Minnelli o William Wyler. La realidad del cine desborda a las teorías.

Otro visible esfuerzo le llevó a rastrear producciones de otros países, por el premio habitual al cine hablado en otro idioma. Su estadística puntualiza que se produjeron más candidaturas para Francia, Italia y España, pero más premios para Italia, Francia, Rusia, en ese orden, con el agregado de que el Oscar nunca alegró a Polonia, Israel, Yugoslavia, Grecia o México. Esa identificación de películas extranjeras debió insumirle un difícil rastreo internacional, porque en los últimos años las candidaturas llegaron al cine de Vietnam, Taiwan o Macedonia. En esas pocas páginas Xalabarder resume bibliotecas, embajadas, revistas, catálogos y semanas de trabajo.

Pese a su evidente dedicación a la Academia de Hollywood, el autor conserva su independencia de criterio y marca omisiones y errores donde los hubo. Es relevante saber que muchas películas extranjeras, propuestas por sus países, son desechadas cada año por los comités correspondientes, pero entre las presentadas y luego excluidas figuraron nada menos que **El séptimo sello** (Bergman), **El mundo de Apu** (Satyajit Ray), **Y la nave va** (Fellini). En el mismo cine americano, Xalabarder enumera títulos que tampoco llegaron a candidatura alguna, como **Luces de la ciudad** (Chaplin), **Scarface** (Hawks) o **Carta de una enamorada** (Ophüls), entre varias. Todo el tema Omisiones se introduce desde luego en materias opinables, pero sirve para recordar que el Oscar nunca es una garantía de calidad cinematográfica sino el resultado de una masa de votantes (5614 en 1996, según la prensa) y que el saldo final puede ser tan caprichoso o difícil de explicar como el éxito o el fracaso en las recaudaciones. En un ejemplo más cercano, **Secretos y mentiras** (Mike Leigh), que entusiasmó a público y crítica, figuró como candidata en 1996 por película, dirección, libreto, actriz principal, actriz secundaria, pero terminó sin premio alguno.



PROBLEMAS MENORES. Este libro que tanto abarca, hasta rincones de documentación poco explorada, como el vestuario o la escenografía, termina por ser indispensable como referencia en bibliotecas eruditas y desde luego en cinematecas y cineclubes. El lector rioplatense luchará con algunos títulos españoles, que difieren de los que él conoce. Conviene saber por ejemplo que **Lo que sucedió aquella noche** (Capra) allí se llamó **Sucedió una noche**, o que **Una Eva y dos Adanes** (Wilder) figura por **Con faldas y a lo loco**, o que **Sol ardiente** (Mikhalkov) se exhibió como **Quemado por el sol**. Hay varias docenas de estas diferencias, que suelen preocupar a los aficionados cuando consultan libros españoles. Pero la dificultad se alivia entre las páginas 1059 y 1111 de este libro, con un poderoso Índice de todas las películas citadas, que lleva del título original al castellano y al año del certamen respectivo.

También hay deslices en los nombres, lo que debió ser inevitable en listas tan nutridas. Aparece un John Whorf por Richard Whorf (p. 139), Poverty Road por Poverty Row (p. 10) y en el elenco de la película italiana **Puertas abiertas** se omite nada menos que al protagonista Gian Ma. Volonté (p. 510). El primer presidente de la Academia no fue el productor Louis B. Mayer sino el actor Douglas Fairbanks (p. 11). Y aunque los sistemas de votación están debidamente explicados, en la página 10 se dice, con visible error, que en 1963 Roddy McDowall no fue candidato como actor (por **Cleopatra**) debido a que al productor "no se le ocurrió presentarlo". La verdad es que las candidaturas no dependían de esa presentación sino que eran decididas por la masa de intérpretes.

En perspectiva, los deslices son un dato menor en un poderoso libro de referencias, donde la erudición es un dato mayor, para satisfacción de los maniáticos del Oscar. La documentación llega al apunte de quienes manifestaron sus reservas por tales premios, con lo dicho alguna vez por Spencer Tracy, Melina Mercouri, Woody Allen y muchos otros.

Pero eso conduce a formular una reserva más amplia. El libro es prácticamente completo en cuanto a los premios de la Academia, que suman una cabalgata de décadas en la historia del cine americano. Y sin embargo, las listas sólo suponen una aproximación a esa historia, la cual exigiría indagar en temas mayores. Desde que la Academia fue fundada en 1927, el cine americano se insertó en una sociedad donde figuraron una larga depresión económica, una guerra mundial, un período de Listas Negras y anticomunismo, otras guerras en Corea y en Vietnam, una rebelión juvenil, largos conflictos raciales, todo el reclamo feminista. Buena parte de ello afectó al cine, para bien o para mal. Y dentro del cine mismo, Hollywood atravesó una evolución y más de una crisis por el sonido, la televisión, las pantallas anchas, la coproducción, el sistema empresario, el surgimiento de un cine independiente. Todo eso suma otro libro y no sería justo reprochar a Xalabarder que no lo haya hecho, porque es obvio que quiso restringirse a la Academia. Pero su lector debe saber que este libro tan útil para la referencia sólo contiene una parte de la historia[13].

Enciclopedia de los Oscar, de Conrado Xalabarder; ediciones B, Barcelona, 1996. 1114 páginas.

El País Cultural, 16 de mayo 1997.

Polémicas de otros tiempos

UN RECIENTE LIBRO argentino sobre la revista ***Mundo Nuevo***, que se editaba en París para toda América Latina, ha recordado una controversia que comenzó hace más de treinta años. La vasta discusión se apoyó en la así llamada Guerra Fría, entre Estados Unidos y la URSS o, en un plano más local, en la alarma sobre la expansión comunista en América por la revolución cubana. Los términos de esa polémica no fueron declaradamente políticos, porque ***Mundo Nuevo*** quiso ser una revista cultural y literaria, pero la publicación surgió en momentos críticos, duró cinco años (1966-1971), editó 58 números y quedó marcada, desde el comienzo hasta el final, por la connotación política que algunos vieron en su creación y en cada uno de sus artículos.

Cuando pone ese tema en discusión, María Eugenia Mudrovcic ofrece el sólido respaldo de un prolongado estudio del material. La autora es una profesora argentina, que ejerce en la Michigan State University y que pudo reunir en Estados Unidos una enorme documentación sobre el tema, incluyendo alguna correspondencia privada. Su lista final de artículos y libros citados le insume doce páginas. También debió de ser largo el tiempo de elaboración, en medio del cual produjo ya un artículo al respecto, que sintetizaba la sustancia del libro.

[13] N. de E.: Su lector debe saber también que encontrará la otra parte de la historia en ***Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood***, aunque H.A.T. hizo aquí un tremendo esfuerzo por no decirlo.

MUNDO AGITADO. La así llamada Guerra Fría comenzó realmente con la postguerra, en 1946. Tuvo su asiento en la política de Estados Unidos y de la Unión Soviética, y se desarrolló durante más de cuatro décadas. Sus crisis mayores ocurrieron en la década de 1960, una de las más conflictivas de la historia humana. Fueron los años que presenciaron las consecuencias de la Revolución Cubana (desde 1959), incluyendo una invasión fracasada a la isla (1961) y una amenaza de guerra nuclear (1962). En esa década fue secuestrado el nazi Adolf Eichmann (1961), fue asesinado el presidente Kennedy (1963), se inició con bombardeos la guerra de Vietnam (1964), triunfaron golpes de los ejércitos en Brasil (1964) y en Argentina (1966), fuerzas militares de los EE.UU. invadieron la República Dominicana (1965), fue perseguido y muerto el Che Guevara en Bolivia (1967), aumentó el terrorismo en Alemania con la banda Baader-Meinhof (1968), se produjo primero la Primavera de Praga y enseguida su represión con la invasión soviética a Checoslovaquia (1968).

Pero la enumeración de los hechos políticos sólo ilustra una parte de la agitación de la década. También cabe incluir allí el Concilio Vaticano convocado por Juan XXIII (1963), la llamada Revolución Cultural en China (1966), el primer transplante de corazón (en Sud África, 1967), las revueltas estudiantiles, especialmente en México y en Francia (1968), el "boom" de cierta literatura latinoamericana (García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, José Donoso), los cambios en la vestimenta juvenil, el surgimiento de los hippies y un épico concierto de su música en Woodstock (1969), la aparición de los Beatles, los movimientos defensores de los negros, de las mujeres, de los homosexuales, la independencia sucesiva de países africanos, el cine de la Nouvelle Vague en Francia, el despido de Henri Langlois de la Cinemateca Francesa, con su agitación posterior, y hasta el desembarco en la Luna (1969). La lista parece caótica pero muchos de estos fenómenos estuvieron conectados entre sí. Documentan una década de cambios y peleas, desde la polémica entre intelectuales a los hechos más truculentos del espionaje y de la intervención militar.

PARTO DIFÍCIL. En 1966 la revista ***Mundo Nuevo*** apareció en París, con la dirección del uruguayo Emir Rodríguez Monegal, el respaldo del ILARI (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales) y el menos difundido apoyo del Congreso para la Libertad de la Cultura, que antes había financiado otras revistas de alcance internacional. Las circunstancias del parto fueron explosivas. Cinco largas notas de investigación publicadas por ***The New York Times*** (desde el 25.4.66) y otras notas publicadas en la revista norteamericana ***Ramparts***, habían revelado que la Central Intelligence Agency, más conocida como la CIA, financió en los años previos diversas revistas como ***Encounter*** (Londres), ***Preuves*** (París), ***Monat*** (Berlín), ***Forum*** (Viena), ***Cuadernos*** (París, en castellano), así como financió

también a la Asociación Nacional de Estudiantes (NSA), entre 1952 y 1966, para enviar delegados a congresos europeos. De hecho, ***Mundo Nuevo*** debía sustituir a ***Cuadernos***. En otros términos, aquel Congreso por la Libertad de la Cultura era una fachada, y la CIA estaba pagando una penetración cultural norteamericana, con tanto disimulo como antes respaldó la caída de gobiernos (Guatemala, Irán, Indonesia) o la fracasada invasión a Cuba en 1961. Eso era una parte integral del clima de una época signada por rebeliones, golpes militares y expulsiones de diplomáticos, cuando también la URSS, Cuba y Checoslovaquia invertían dinero en propaganda, invitaciones, becas y congresos. Entre las consecuencias de aquellas revelaciones sobre la CIA figura la renuncia del prestigioso escritor Stephen Spender a la dirección de ***Encounter*** (1967).

A pesar de esas objeciones públicas, Rodríguez Monegal siguió adelante con su proyecto para iniciar ***Mundo Nuevo***, cuyo primer número salió tres meses después de los artículos del ***New York Times***. Quienes conocieron a Rodríguez Monegal pudieron certificar que durante toda su vida ambicionó tener la revista propia, con el antecedente de ***Número*** en Montevideo (1950), más una nutrida carrera como crítico literario en diarios y revistas. En noviembre 1965, antes del primer número, Rodríguez Monegal había anunciado a su amigo Roberto Fernández Retamar, destacado intelectual cubano, que la revista sería "una oportunidad para quienes creemos en una cultura latinoamericana viva y de hoy", agregando que el Congreso por la Libertad de la Cultura le aseguraba la libertad de elección y orientación.

Fernández Retamar desconfió de esos términos, con lo que inició de hecho una oposición contra la revista. En una carta luego muy difundida, señaló: "Si crees de veras que la sutil distinción semántica de estar 'vinculado con el Congreso de la Cultura pero no dependiente de él', te permitirá toda la libertad de acción y orientación con el nuevo Cuaderno que preparas, me temo, Emir, que has sido sorprendido en tu buena fe, de la que no tengo por qué dudar".

Pero otros dudaron de la buena fe de Rodríguez Monegal. En tres artículos de ***Marcha*** de Montevideo, donde se mencionaban "el mecenazgo de la CIA" y las "fachadas culturales", Ángel Rama cuestionó el proyecto de ***Mundo Nuevo*** y publicó sus desconfianzas en mayo y junio 1966, sin haber visto siquiera la primera edición de la revista, que comenzó en julio. Objeciones similares se publicaron en México y en Cuba. Entre los intelectuales convocados por Rodríguez Monegal para la nueva revista, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa se negaron a colaborar; en ese momento ambos se sentían cercanos a la ideología de la revolución en Cuba. La revista tuvo adhesiones importantes, como Carlos Fuentes y José Donoso, pero también tuvo una lista de quienes aceptaron al comienzo y se retiraron ostentosamente después, como Augusto Roa Bastos, Jorge Edwards, Carlos Monsivais, Hans Ehrmann. Entre esos arrepentidos se destacó Gabriel García Márquez, con una carta de mayo 1967, diez meses después de la primera aparición de ***Mundo Nuevo***.

VIVIR EN CONFLICTO. Rodríguez Monegal se mantuvo en la dirección de la revista hasta el n.° 25, de julio 1968, a sabiendas de que la financiación de esa empresa a pérdida era respaldada por el Congreso por la Libertad de la Cultura y que ese Congreso estaba a su vez respaldado por la CIA. Renunció cuando la Fundación Ford se hizo cargo del respaldo financiero, e invocó como motivo las dos condiciones que la

Fundación imponía a ***Mundo Nuevo*** en una segunda etapa: el traslado de la Redacción a Buenos Aires y el progreso a un auto-financiamiento que una revista cultural difícilmente podía lograr. Cabe recordar que en esas fechas Argentina estuvo gobernada por militares (Onganía, Lanusse). El plan de la segunda etapa estiró la vida de la revista hasta el n° 58, de 1971, cuando se agotaron los fondos acordados.

HURGANDO TEXTOS. Al recorrer esa historia, treinta años después, Mudrovcic toma el partido de los desconfiados y examina el material de ***Mundo Nuevo*** buscando los enlaces entre los artículos culturales y las posturas políticas de Estados Unidos, derivadas del apoyo económico por la CIA. Todo el tema sería más nítido para el lector de 1997 si en su momento se hubieran separado izquierdas y derechas en dos bandos claros. Pero la realidad no era nítida. Muchos observadores podían estar de acuerdo con la democracia norteamericana y con sus principios de libertad de expresión y reunión, pero también podían reprochar a Estados Unidos sus pecados de racismo, sus intervenciones militares en América Latina (Nicaragua, Cuba, República Dominicana) y desde luego la guerra de Vietnam, que estaba entonces en pleno desarrollo. En el otro extremo, Cuba simbolizaba las causas populares y la protección a los humildes, pero tenía también sus pecados: el gobierno unipersonal, el fusilamiento o la cárcel para los opositores, la persecución a los homosexuales, el dirigismo impuesto a los escritores y en definitiva el impulso a un pronunciado exilio de cubanos hacia otros países. En julio 1966, la misma fecha en que se inauguraba ***Mundo Nuevo***, el Pen Club realizó en New York su XXXIV Congreso, con escritores de todo el mundo. Allí asistió el poeta chileno Pablo Neruda, declarado comunista y autor de una Oda a Stalin, pero la sola visita provocó una enfática "Carta Abierta a Pablo Neruda", fechada en La Habana, con una larga queja firmada por escritores de izquierda como Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar. Al tiempo que objetaba a Neruda su presencia en New York, ese texto aplaudía en cambio a Jean-Paul Sartre, que había rechazado una invitación a Estados Unidos, para "no ser utilizado" y para "dar una forma concreta a su repudio a la agresión norteamericana en Vietnam". Esas y otras controversias, como la suscitada en 1971 por el famoso Caso Padilla en Cuba, hacen borrosos los límites entre Izquierdas y Derechas. Fueron borrosos antes, incluso en la Revolución Francesa, en la Unión Soviética y en las posturas del mismo Sartre de los años previos. No eran claros tampoco en la misma existencia de ***Mundo Nuevo*** y eso se trasluce en el libro de Mudrovcic.

DOS BIBLIOTECAS. En su primera edición, ***Mundo Nuevo*** publicó unas "Notas sobre Cuba", de François Fejtö, que se hacían eco de las objeciones pronunciadas por René Dumont contra el régimen cubano. Eso estaría de acuerdo con una postura pro-CIA de Rodríguez Monegal. Pero a la inversa, en el segundo número se publicó un dossier sobre Vietnam que suponía una fuerte crítica a Estados Unidos. Para Mudrovcic ese otro texto "inauguró una larga lista de concesiones que la revista estuvo obligada a hacer para ganar algo de la mucha credibilidad perdida en la previa ola de acusaciones" (p. 47), interpretación que basa en una carta privada del propio Rodríguez Monegal. Aunque éste se negó al principio a todo alegato sobre aquellas acusaciones, terminó por irritarse con ellas. En el número 11, de 1967, Ro-

dríguez Monegal hizo la defensa de su revista, señalando que "no es órgano de ningún gobierno o partido, de ningún grupo o capilla", que no impone a lectores ni colaboradores "consignas nacionales o internacionales, no se acatan dogmas de color alguno, no se formulan directivas para otros; ésta es una revista de diálogo" (p. 27).

Pero Mudrovcic no le cree. Opina que ese texto incurre en los mismos lugares comunes de anteriores revistas del Congreso, con un "entramado subterráneo de sobreentendidos", que el pronunciamiento es "insuficiente y poco explicativo" y que tiene una "dosis de estafa o demagogia" (pp. 38 a 40). En la "Presentación" del primer número, Rodríguez Monegal prometía la imagen de "una cultura viva y proyectada hacia el futuro, sin fronteras, libre de dogmas y fanáticas servidumbres", pero Mudrovcic entiende que eso equivalía a señalar con el dedo la política editorial de Casa de las Américas en Cuba (p. 59), que tenía sus dogmas propios. Si Rodríguez Monegal invoca, como prueba de independencia política, haber publicado artículos sobre la ocupación norteamericana de Santo Domingo, o el plan Camelot de penetración en América Latina, o la guerra de Vietnam, o el golpe militar en Argentina, la autora ve allí un enorme disimulo para esconder una recóndita imagen pro-Estados Unidos (p. 38). Ninguna declaración de principios le parece satisfactoria.

LA RAÍZ DEL TEMA. Y esa es la mayor limitación de su libro. Las notas de ***Mundo Nuevo*** que atacan la política norteamericana sólo le parecen excepciones o disimulos, pero en cambio la autora no da al lector un ejemplo claro de una postura pro-Estados Unidos en ***Mundo Nuevo***, o sostiene su tesis con interpretaciones discutibles. Es el caso del apoyo que la revista prestó a escritores cubanos en el exilio (Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy) o haberse colocado del lado "reformista" y no del lado "revolucionario" en su descripción de las revueltas estudiantiles de 1968 (p. 94, p. 123). Esas eran posturas coincidentes con las de Estados Unidos, no cabe dudarlo, pero también coincidían con las de buena parte de la prensa occidental, o con las de escritores como Carlos Fuentes, "empresario multinacional del éxito y la modernidad", que se opone al intelectual socializado de Cuba (p. 62). El apoyo de ***Mundo Nuevo*** a entidades y empresas editoriales privadas, describiendo los conflictos desatados en torno al Instituto Di Tella o al Centro Editor de América Latina (en Argentina), al Fondo de Cultura Económica (México), o la fundación del sello Monte Ávila (Caracas) también aparece interpretado por Mudrovcic como una coincidencia con posturas norteamericanas. Eso es cierto, pero ver allí al imperialismo es ver demasiado (p. 150 y sigs.). Con el tiempo, también los países socialistas comenzaron a admitir las ventajas de la iniciativa privada.

Rodríguez Monegal había creído que la financiación de ***Mundo Nuevo***, con el oculto dinero de la CIA, le garantizaba una libertad de acción y llegó a jactarse de ella. Al lector de hoy le queda elegir entre verlo como un ingenuo o un cínico. La ingenuidad parece descartada en quien hasta entonces había sido un reputado crítico literario, aunque Mudrovcic no menciona esos prestigios anteriores, lo que es una grave omisión suya en el caso. Así que la autora elige presentarlo como un cínico, que "elabora una discursividad compleja, sintáctica y semánticamente sinuosa" (p. 89), que "sólo pudo hacer gracias a un reformismo tibio, de aristas integracionistas, que debió parecer bastante mojigato y didáctico a los espíritus

radicalizados de la época" (p. 115) y que festejaba al premio Rómulo Gallegos porque había sido establecido por Venezuela, "el primer estado anticastrista en América Latina" (p. 146).

Mudrovcic resume su tesis en un capítulo final (p. 169) que ella titula ***Colofón***, donde escribe que para Rodríguez Monegal, "la literatura fue la coartada política más eficaz". La palabra "coartada" sugiere que detrás hubo algún hecho delictivo o pecaminoso que ocultar. Pero hasta donde el libro lo expone, no había tal hecho, fuera del sospechoso dinero de la CIA. Según la autora, "la revista trató de imponer sus propias reglas de juego validando ideologemas que el público tuvo que consumir sin ningún tipo de explicación previa", cargo que de hecho podría formularse contra toda revista en el mundo. Los tales ideologemas, que también llama "mitos", se aclaran en la frase siguiente. Son la "imagen espectacular del escritor latinoamericano, la independencia ideológica del discurso literario y la fe en el lenguaje". En todo lo cual la palabra "imponer" parece excesiva y los tres propósitos parecen muy legítimos en una revista de pretensión cultural.

Mudrovcic posee una clara información académica, que se hace visible ahora en alguna terminología ("discursividad", "ambiguar", "ideologema"), en la cita de fuentes cada dos párrafos, en la tenacidad con que se puso a estudiar un tema durante años, en la inclusión de abundantes elementos de juicio. Termina por ilustrar un trozo de la historia de los intelectuales latinoamericanos en las décadas de 1960 y 1970. Eso es muy valioso y cabe agradecerlo.

Pero es ante todo una historia superada por los acontecimientos y en especial por la caída mundial de comunismo. Y en cuanto historia, otorga demasiada importancia, treinta años después, a una revista como ***Mundo Nuevo***, de influencia escasa, cuyo tiraje máximo llegó a seis mil ejemplares (p. 44), los que debían ser repartidos entre 18 países de América Latina, y colocados además en universidades norteamericanas y en algunos rincones de París. Hoy es difícil conseguirla. La mayor moraleja de ***Mundo Nuevo*** es que la CIA gastó dinero y no obtuvo mucho, excepto revolver un poco más el mundillo literario del sur, consiguiendo más desconfiados y más enemigos. Su moraleja menor es que Rodríguez Monegal, de cuya buena fe el cubano Roberto Fernández Retamar "no tenía por qué dudar" (p. 12) se había metido en un baile difícil, donde los coreógrafos eran nada menos que la CIA y Cuba. Algunos amigos se lo dijeron en su momento, porque el dinero aceptado a la CIA, con los ojos abiertos, sólo podía conducir a un conflicto con la misma CIA o a la campaña de muchos intelectuales anti-CIA, que en la época eran muchos. Pero él siempre tuvo el empeño de la revista propia, el empeño por ganar polémicas, el empeño por llegar al plano internacional. Como falleció en 1985 ya no le es posible analizar y discutir el libro de Mudrovcic. Pero le habría encantado hacerlo.

Mundo Nuevo – Cultura y guerra fría en la década del 60, de María Eugenia Mudrovcic; edición de Beatriz Viterbo, Rosario, 1997. 190 páginas.

El País Cultural, 13 de junio 1997.

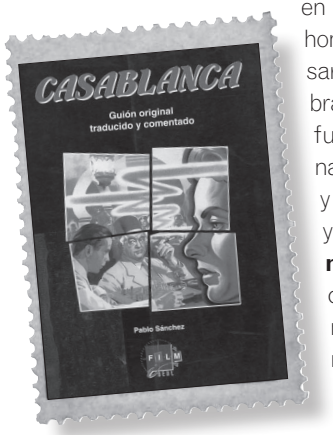
Más sobre **Casablanca**
"You must remember this"

LA DOCUMENTACIÓN, ya excesiva sobre **Casablanca** (Michael Curtiz, 1943) aumentó ahora con un nuevo libro, esta vez del español Pablo Sánchez, con el mérito de transcribir el guión completo de la película. Puede servir a fanáticos de la causa y sirve también para resolver discusiones de sobremesa. Ratifica el duradero prestigio de ese título, pasado medio siglo de su producción.

UN BUEN DEBUT. El éxito inicial de la obra se debió a una casual circunstancia bélica. En enero 1943, tras la invasión del Norte de África por los aliados, Churchill y Roosevelt realizaron en la ciudad de Casablanca (Marruecos) una de sus conferencias de alto nivel, donde examinaron el curso de la guerra y donde decidieron los pormenores de la invasión a Europa ocupada, lo cual se realizó durante 1943-1944. La palabra "Casablanca" estuvo en los titulares periodísticos durante algunas semanas, como promoción involuntaria a una película ya terminada. Fue así como la empresa Warner Brothers adelantó el estreno, que según el registro oficial del *copyright* se hizo el 23 de enero de 1943.

A eso se sumó en el momento la aparente actualidad del tema, que reúne en el inmenso Rick's Bar a tropas nazis, a franceses colaboracionistas, a integrantes de la resistencia antinazi, a un americano que tuvo cierto pasado político antifascista (en Etiopía, en España) y a media docena de aventureros que procuran sacar provecho de la confusa situación. Para esos años de guerra, la fórmula temática era ideal. A comienzos de 1944, cuando se promulgaron los premios de la Academia, tres estatuillas del Oscar beneficiaron a **Casablanca** (película, director, guión cinematográfico) junto a cinco candidaturas más en otros rubros. La Academia reforzó el éxito de público, como suele ocurrir.

FORMULA ROMÁNTICA. Para los públicos de Europa liberada en 1945, **Casablanca** fue al mismo tiempo un estreno de producción reciente y un drama tras el que se dibujaba la guerra. Allí empezó a importar el ángulo sentimental que invade a toda la trama, con el romance interrumpido en París, el reencuentro azaroso de los amantes en Casablanca, la incertidumbre de una mujer entre dos hombres, el final del amor sacrificado, el diálogo filoso y sarcástico que envuelve a las emociones y que así las subraya mejor. En todo su encuadre de maduro romanticismo fue esencial la misteriosa química que en cine hizo funcionar, por primera y única vez, a la pareja de Ingrid Bergman y Humphrey Bogart. En ella se reiteraba la dama sensible y expresiva que poco antes se había revelado en **Intermezzo**, mientras con Bogart comenzaba allí un nuevo culto por el galán recio y lacónico que esconde sus sentimientos y que sólo deja adivinar una compleja vida interior. Cabe agregar el paradójico acierto de que el marido (Paul Henreid) haya sido dibujado e interpretado como



un personaje pasivo frente al drama cercano, evitando un melodrama más declarado, o el otro acierto de que una pegadiza canción (***As Time Goes By***) figure como enlace de situaciones distantes y como énfasis de sentimientos que los diálogos sólo sugieren. Con un notable elenco de intérpretes secundarios (Claude Rains, Conrad Veidt, Dooley Wilson, Sydney Greenstreet, Peter Lorre) la fórmula del éxito público quedó completa, sin que sus mismos realizadores hubieran podido preverlo.

DE ALLÍ A LA ETERNIDAD. Y eso se mantuvo, hasta hoy, en las décadas transcurridas desde su estreno. Primero llegaron las continuaciones de **Casablanca**, hechas por la misma Warner (como **Pasaje a Marsella** y **Los conspiradores**, 1944), después las reposiciones, después la televisión y el video. Hacia 1970 comenzó un curioso proceso de revisión, en libros y revistas, sobre la historia del cine americano y allí **Casablanca** surgió como lo que suele denominarse "un film de culto", algo que nadie debe dejar de conocer. Ese proceso tuvo nombres propios. Existieron **Una noche en Casablanca** como broma de los Hermanos Marx (1946), otra **Casablanca** para TV (1955), una mezcla de parodia y nostalgia por Woody Allen en teatro (***Play It Again, Sam***, 1969, filmada en 1972), una imitación titulada **Caboblanco** (1982), otra **Casablanca** para TV (1983), otra versión concentrada de la misma Casablanca que le ganaba algunos minutos acelerando escenas (1985). En libros y revistas se publicaron largos ensayos escritos por Howard Koch, por Richard Anobile, por Ronald Haver, por Charles Francisco, por Rudy Behlmer, revisando la historia hasta agotar el tema. Entonces apareció Ted Turner, el gran millonario villano que compró mucho cine anterior, lo hizo colorear con nuevas técnicas electrónicas y lo volcó a sus canales de TV Cable, con doblaje castellano para España y América Latina. Esa es desde 1986 la **Casablanca** deformada que se ofrece hoy, para públicos jóvenes que quizás no comprenden los encantos de ayer. A comienzos de 1997 el gobierno de Marruecos decidió abrir un verdadero Rick's Bar en Casablanca, para atender turistas. En julio un cable de ANSA agregó aún que ahora se proyecta una nueva versión de **Casablanca con** Sean Penn, Julia Roberts y Ralph Fiennes en los papeles de Bogart-Bergman-Henreid[14].

ALMA SENSIBLE. El español Pablo Sánchez pertenece a los devotos y lo deja muy en claro desde las primeras líneas de su prólogo. Antes de transcribir el guión de Casablanca se explaya al respecto: "su maravillosa grandeza y su inagotable hondura temática", "una transfusión de sentimiento y de pasión en nuestras vidas, una terapia radical contra el desamor, una fuente continua de inspiración" o dice (con frase ajena) que estudiando **Casablanca** "se aprende más cine que en quinientas películas". Agrega que citar los méritos de la película "podría ocupar un par de volúmenes de la Enciclopedia Británica".

Cuando desciende de los superlativos, Sánchez se muestra más razonable. Su Prólogo cuenta gran parte de la historia del rodaje y en particular la historia del guión que transcribe. En grandes líneas, eso comprende: 1) la pieza teatral ***Everybody Comes to Rick's*** de Murray Burnett y Joan Alison; 2) un informe sobre el tema por Stephen Karnot; 3) un primer guión por Aeneas MacKenzie y Wally Kline; 4) otro guión más completo por los hermanos Julius y Philip G. Epstein; 5) un arreglo de ese texto

[14] Esa versión no se hizo. En cambio hubo una ***remake*** no oficial titulada **Barb Wire** (dir. David Hogan, 1996) donde Pamela Anderson hizo el papel de Humphrey Bogart.

por Howard Koch; 6) un retoque final por Casey Robinson, en especial para la zona sentimental. Esos autores entraron y salieron de la tarea, en un complicado laberinto que Sánchez vuelve a dibujar y que termina con que los libretistas acreditados fueron solamente los Epstein y Koch, que se llevaron sus premios Oscar. Al laberinto deben ser sumadas las observaciones del director Michael Curtiz, del productor Hal B. Wallis y del amo supremo Jack Warner, zona de la cual hay poco registro escrito.

El laberinto sirve a Sánchez como explicación de que el cine suele ser una tarea de equipo y como útil mapa para los cambios de ese proceso. El personaje de Rick fue dotado de cierto antecedente antifascista, porque así lo pidió Bogart. La Ilsa de Ingrid Bergman era antes una americana, hasta que se vio la conveniencia de utilizar una mujer europea y una actriz también europea. Algunos extremos de adulterio y de sexo fueron limados para satisfacer al Código de Producción. Algunas contradicciones de la trama surgen por la acumulación de varias manos en los textos. El final de la acción quedó sin resolver hasta los últimos días. Sobre esos pormenores Sánchez suma las acotaciones de rodaje; lo que fue escrito pero no filmado, lo que fue agregado sobre la marcha, lo que suprime o modifica el doblaje en español, lo que cortó la censura franquista en su momento. El guión se lee como una pequeña novela y las 59 notas numeradas de Sánchez agregan algo más.

Algo cabe observarle, sin embargo. Su veneración no le permite percibir la irrealidad básica de **Casablanca**, su artificio de juntar enemigos que conversan sin pelearse del todo, como en el teatro, o el artificio mayor de esos salvoconductos firmados imposiblemente en blanco que permitirían el viaje de Marruecos a Lisboa y que finalmente nadie exige en el aeropuerto. Esos documentos son un pretexto para la trama romántica. Son lo que Hitckcock llamaba un "MacGuffin" que da el primer empuje a un argumento y que después será mejor no explicar. Pero la película es un mejor documento sobre Hollywood que sobre la Segunda Guerra Mundial.

Casablanca – Guión original traducido y comentado, de Pablo Sánchez; edición Film Ideal, Barcelona, 1997. 222 páginas.

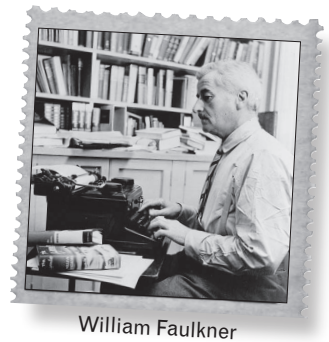
El País Cultural, 12 de septiembre 1997.

ESCRITOR EN HOLLYWOOD

Peripecias de un libretista

HOLLYWOOD FUE UN FASTIDIO para William Faulkner, pero también una manera de cubrir una necesidad económica, mantener a una numerosa familia, compensar el escaso rendimiento de sus novelas, darse un respiro financiero para escribirlas. La situación fue muy similar a la que antes o después vivieron F. Scott Fitzgerald, Raymond Chandler, Aldous Huxley, Nathanael West y otros nombres de mejor prestigio en las letras que en el cine.

En tres sucesivos contratos con Metro Goldwyn Mayer, con 20th. Century Fox y con Warner Brothers, entre 1932 y 1945, Faulkner debió escribir situaciones y diálogos que le importaban poco o nada, encerrado a menudo en pequeños cubículos de los estudios y sometido al juego perverso de corregir el trabajo de otros escritores, que a su vez le corregían a él. Todos ellos sabían que después el director y con más frecuencia el productor terminarían por revisar y enmendar una vez más el material. Su exhaustivo biógrafo Joseph Blotner recogió más tarde un consejo suyo a su colega Shelby Foote: "Tómate siempre en serio a la gente, pero nunca te tomes el trabajo en serio. Hollywood es el único lugar del mundo donde pueden apuñalarte por la espalda cuando estés subiendo por una escalera".


William Faulkner

No era el único lugar, desde luego, pero era un sitio que Faulkner podía documentar con años de experiencia.

DIRECTOR AL RESCATE. Las biografías atribuyen al director Howard Hawks (1896-1977) un doble papel de apoyo a Faulkner. Ante todo, lo descubrió como escritor cuando por azar leyó su novela ***Soldier's Pay*** (1926). Recomendó su lectura a otros escritores y así consiguió cierta difusión para los textos inmediatos, que fueron ***Mosquitos***, ***El sonido y la furia***, ***Cuando yo agonizo***, ***Santuario***. Esa primera repercusión en el mundillo literario debió servir para que la Paramount comprara los derechos de ***Santuario*** y la filmara como **The Story of Temple** Drake (1933). Pero sirvió también para un prolongado incidente entre la Paramount y la Oficina Hays, que en ese momento sufría enormes presiones para que corrigiera la inmoralidad del cine e hiciera más firme la aplicación de sus códigos. Eran los años en que triunfaba Mae West con sus picardías en temas y diálogos, también para la empresa Paramount. El repertorio de ***Santuario*** fue todo un desafío, porque comprendía el secuestro de una chica millonaria por un gangster, la violación de la mujer, la fascinación de ella por su secuestrador, la cohabitación posterior en un prostíbulo, algunas sugerencias de impotencia sexual y de perjurio. Pese a lo cual, la Paramount filmó la novela, con cambio de título (se exhibió en Uruguay como **Secuestro**) y con Miriam Hopkins y Jack La Rue como perversos protagonistas. Los recortes en el libreto, junto a las repercusiones de novela y película, componen un pequeño capítulo de la censura en el cine. Años después, Faulkner recogió aquel tema y lo prolongó en ***Requiem for a Nun***, primero como novela (1951), después como teatro (1959), lo que derivó a una nueva versión cinematográfica (dirección de Tony Richardson, 1961) que recuperó el título **Santuario** y que pudo ser más explícita que el precedente de 1933.

AHORA LA METRO. Simultáneamente a ese debut, Hawks y Faulkner iniciaron una amistad productiva. Al director le gustó un relato corto del escritor, que se llamaba ***Turn About*** y que después de tres libretos provisorios terminó convertido en la película **Vivamos hoy** (***Today We Live***). El escritor había solucionado la forma de añadir a la trama un personaje femenino, para Joan Crawford, actriz impuesta por la Metro en el caso. Fue así como en 1932 Faulkner firmó con Metro Goldwyn Mayer su primer contrato como libretista, que le llevaría a escribir otros diez proyectos de

libreto cinematográfico, ninguno de los cuales sería filmado. En 1935 Hawks volvió a emplear a Faulkner para el libreto de **El camino de la gloria** (*The Road to Glory*), ahora con la empresa 20th. Century Fox. Era la segunda versión de una película francesa de guerra (**Les Croix de bois**, dir. Raymond Bernard, 1932), algunas de cuyas escenas del frente serían aprovechadas, por iniciativa del productor Darryl F. Zanuck, pero con un tema que tenía afinidades personales para director y libretistas. Registros posteriores indican que entre diciembre 1935 y abril 1936 llegaron a escribirse siete versiones de ese libreto, con aportes de Zanuck y de los escritores Joel Sayre y Nunnally Johnson. El crédito final menciona a Sayre y a Faulkner.

Entre 1936 y 1939 Faulkner escribió otras adaptaciones de temas ajenos. Ganó su dinero por ello, pero su nombre sólo figuró en **Rumbo al infierno** (*Slave Ship,* Tay Garnett-1937). En cambio no aparece en los títulos de **Canción del río** (*Banjo on My Knee*, John Cromwell-1936), **Gunga Din** (George Stevens, 1939), **Cuatro hombres y una plegaria** (*Four Men and a Prayer*, John Ford-1938), **Patrulla submarina** (*Submarine Patrol*, Ford-1938), **Corazón desdeñado** (*Dance Hall*, Irving Pichel-1941) ni **Al redoblar de tambores** (*Drums Along the Mohawk*, Ford-1939), proyectos para los que trabajó en ese orden. Hoy es imposible saber cuánto hay de Faulkner en esas películas, elaboradas también por directores, productores y otros escritores, meses o años después de sus textos. Como lo señalara el especialista Bruce F. Kawin, muchas veces se trató de aportes parciales, agregando una escena o sustituyendo un diálogo.

Terminado su contrato con 20th. Century Fox en 1938, Faulkner tuvo el pequeño triunfo de vender a Metro los derechos de *The Unvanquished*, que después no fue filmada. Consiguió 25.000 dólares y volvió a su familia y a sus novelas, pero pronto quedó apremiado por dinero, más la urgencia de reunirse con su amante Meta Carpenter, que vivía en Hollywood tras casarse con un pianista. En una carta a la editorial Random House explicó su situación económica, que le llevaba a aceptar cualquier oferta que obtuviera de Hollywood. En 1941, por mediación de un agente torpe, firmó con Warner Brothers un contrato que sólo le garantizaba trescientos dólares por semana. Y aunque creyó que sólo abarcaba un trimestre, descubrió con demora que se había atado por siete años.

SUFRIENDO A WARNER. En ese período con Warner reanudó su colaboración con Howard Hawks, que una vez más lo protegió dándole a escribir libretos que él dirigió: **Contra el sol naciente** (*Air Force,* 1942), **Tener y no tener** (*To Have and Have Not,* sobre Hemingway, 1944) y **Al borde del abismo** (*The Big Sleep,* sobre Raymond Chandler, 1946). Pero como ya le ocurriera en 20th. Century Fox, debió escribir libretos, fragmentos de libretos, arreglos de libretos, diálogos adicionales, para más películas de las que hubiera querido hacer. La lista de esos años incluyó, entre películas luego existentes, **El expreso Bagdad-Stambul** (*Background to Danger*, Raoul Walsh-1942), **Perseguidos** (*Northern Pursuit*, Walsh-1943), **El valle de las sombras** (*Deep Valley*, Jean Negulesco-1947), **Dios es mi copiloto** (*God Is My Co-Pilot*, Robert Florey-1944), **Los condenados no lloran** (*The Damned Don't Cry*, Vincent Sherman-1950), **Las aventuras de Don Juan** (*The Adventures of Don Juan*, Sherman-1944), **Fuga en el desierto** (*Escape in the Desert*, Edward A. Blatt-1945, segunda versión de *El bosque petrificado* de Sherwood), **El suplicio de una madre** (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz-1945, sobre James M. Cain), **Mujer indómita** (*Stallion Road*, James V. Kern-1947), **Del destino nadie huye** (*The Left Hand of God*, Edward Dmytryk-1951, distribuida por 20th. Century Fox), también en ese orden de escritura, que no fue el orden de la filmación. Fuera de Warner colaboró con los independientes Loew-Hakim en **Amor al terruño** (*The Southerner,* Jean Renoir, 1945), y con Metro para adaptar su propia novela **Rencor** (*Intruder in the Dust*, Clarence Brown-1949). También en el período Warner aparecen textos de Faulkner que no llegaron al cine. Entre ellos figuran una biografía de Charles de Gaulle (1942), otro argumento que tituló *Who?* y que luego convirtió en su novela *The Fable* (1954) y tres libretos para televisión, uno de ellos sobre fragmentos de *The Wild Palms*. En los créditos oficiales de este grupo el nombre de Faulkner sólo aparece en las películas dirigidas por Hawks.

En octubre 1945 Faulkner se decidió a interrumpir su carrera como libretista. Escribió una carta personal a Jack Warner, señalando que creía haber perdido el tiempo en la empresa y que a los 47 años ya no podía darse ese lujo. "Por ese motivo, no estoy satisfecho de mi trabajo en el estudio. No se trata del estudio Warner, porque mi conexión con él y con la gente junto a la que he trabajado no pudo haber sido más agradable. Sino con el tipo de trabajo. Así que repito mi pedido de que el estudio rescinda mi contrato".

Tras algunos años de intentarlo, Hawks volvió a llamar a Faulkner para pedirle una mano en el libreto de **Tierra de los faraones** (*Land of the Pharaohs*, 1955), que fue el proyecto más descaminado e inexplicable en la carrera de ambos, como lo reconociera Hawks en posteriores entrevistas. Allí el director dice, varias veces, que le gustaba tener cerca a Faulkner, aunque no siempre éste le escribiera textos útiles y aunque debió perdonarle repetidos trances de ebriedad. Como lo observan varios cronistas, eran muy diferentes los enfoques vitales y artísticos de ambos. Sólo compartieron una inclinación por el humor viril y burlón, pero Hawks prefería relatos lineales, sin retroceso en el tiempo, muy claros en su exposición, apoyados en personajes de nítida psicología. En cambio, Faulkner manejaba un repertorio de retrocesos temporales, amores ocultos, violaciones, incestos, venganzas, disimulos, con personajes de compleja vida interior, volcados a alguna clase de derrota. Varias veces cayó en el personaje discursivo, que el cine no toleraba, y eso puede explicar que productores y directores lo hayan vigilado siempre, a veces con cortes a sus textos, siempre con la colaboración de otros escritores a su lado.

La áspera relación de Faulkner y Hollywood quedó expresada en una anécdota luego contada por Hawks y varias veces citada en la prensa. Un domingo ambos resolvieron salir de caza y a último momento Clark Gable se sumó a la expedición. En el camino la conversación derivó a la literatura moderna. El diálogo siguió así:

Gable – Y entonces, Mr. Faulkner, ¿quiénes son los mejores escritores actuales?

F. – Pues, Thomas Mann, Willa Cather, John Dos Passos, Ernest Hemingway y William Faulkner.

G. – Oh, ¿usted escribe, Mr. Faulkner?

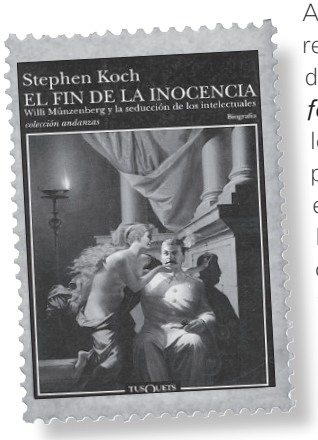
F. – Sí, escribo. ¿Y Ud. qué hace, Mr. Gable?

El País Cultural, 10 de octubre 1997.

Comunistas de ayer

El largo brazo de Josef Stalin

EL SUBTÍTULO DICE "Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales", pero la frase resulta escasa para describir la sustancia del libro, que es la penetración comunista en varios países europeos y en Estados Unidos, en especial durante la década de 1930. Entre los intelectuales seducidos figuraron escritores eminentes como Romain Rolland, Henri Barbusse, Thomas Mann, Bertolt Brecht, André Gide, André Malraux, Ernest Hemingway, Theodore Dreiser, Lion Feuchtwanger, Upton Sinclair, al frente de quienes desde entonces quedaron catalogados como ***fellow-travellers*** o Compañeros de Ruta. En casi todos los casos se trató de adhesiones de buena fe a causas políticas iniciadas o apoyadas por el comunismo, como el Frente Popular de Francia, el bando republicano en la guerra civil española, los pronunciamientos antifascistas en diversos países. En todos los casos se trató también de personas que no estaban afiliadas al Partido Comunista, dato esencial para lograr la confianza pública. La palabra "seducción" parece muy correcta.



Entre los seductores, fue importante Willi Münzenberg, pero hay que agregar a ese nombre los de subordinados y colegas, que cumplieron una vasta actividad. La evolución de ese proceso, que el autor Stephen Koch retrata con abrumadora documentación, puede resultar apasionante para mucho lector que tenga algún conocimiento del tema, dándole por cierto alguna sorpresa impensada. Otros lectores más distantes tendrán otras revelaciones y también alguna confusión, por la abundancia de personajes (que en el índice de nombres ocupan siete páginas), y por la abundancia de episodios a lo largo de años y de países. Una Cronología Básica puede servir para una mejor comprensión, pero el libro no la incluye, aunque el texto retrocede varias veces en el tiempo para retomar diversas líneas del tema.

LOS SEDUCTORES. El nombre de Willi Münzenberg (1889-1940) no aparece en la Enciclopedia Británica ni es probable que aparezca siquiera en publicaciones comunistas, porque fue uno de los muchos que finalmente cayeron en desgracia. Pero es figura prominente en los textos históricos sobre el mundo soviético, como ***The Fellow Travellers*** (por David Caute) y como la autobiografía de Arthur Koestler, que le concede doce páginas en su volumen ***El Destierro*** (en la edición en castellano de Alianza Editorial, Madrid, 1974). Como lo cuenta Koestler, que durante su etapa comunista fue su colaborador y amigo, Münzenberg sólo hablaba su alemán nativo, pero tenía una sorprendente habilidad para organizar congresos, alianzas, manifiestos, nuevas revistas, nuevos diarios, nuevos libros. Lo hacía sin embargo con notable discreción, sin buscar el primer plano ni la riqueza personal. Inclinado al comienzo por el anarquismo, se volcó a la órbita soviética hacia 1918. En la década de 1920 fue promotor de algunos títulos del más revolucionario cine soviético

(como **Madre** de Pudovkin, o **El acorazado Potemkin** de Eisenstein), cuya fama comenzó justamente por su distribución en Alemania. Además creó grupos como Ayuda Roja, con el apoyo de eminencias (Einstein, Käthe Kollwitz, George Grosz, Anatole France, Barbusse), entidad que en 1931 había logrado 105.000 miembros en Alemania. Promovió desde lejos la vindicación de huelgas en ciudades chinas como Canton y Shanghai, la defensa de Sacco y Vanzetti en Estados Unidos, la del comunista Matyas Rákosi en Hungría. Según Koestler, que mantuvo por él una larga admiración incluso después de sus discrepancias políticas, el trabajo de Münzenberg fue decisivo cuando creó la Ayuda Internacional Obrera, para remediar la hambruna en la URSS mediante la caridad de toda Europa. Pudo hacerlo por su simpatía personal, que conquistó a colaboradores de ambos sexos, pero también debió éxitos al hecho de trabajar en Alemania con mucha independencia de la burocracia soviética, donde a su vez creó enemigos. Según Koch, una de las mejores maniobras de Münzenberg era utilizar a mujeres como influencia sobre escritores. Fue el caso de Moura Budberg (para Máximo Gorki y H. G. Wells), María Pavlova Koudachova (para Romain Rolland), de Elsa Triolet (para Louis Aragon). Resulta así muy correcto adjetivar a Münzenberg como "seductor de los intelectuales". En 1933, cuando Hitler llegó al poder, las energías de Münzenberg se volcaron a la causa del antifascismo, con adhesión de escritores y artistas en casi todo el país. Sobre ese punto el libro de Koch dice algo nuevo, pero el dato mayor es que tras la guerra civil española y tras la derrota de Francia en 1940, Münzenberg cayó también en desgracia y fue asesinado en un bosque de Francia, por presumibles verdugos que obedecieron a Stalin. Había perdido su utilidad y era "el hombre que sabía demasiado".

Junto a Münzenberg es obligado destacar a otro seductor llamado Otto Katz, que en 1933 fue designado como asistente de aquél en París, aunque también debió ser su vigilante y quizás su final verdugo. Con varios idiomas, una cultura teatral, cinematográfica y literaria, más otras dosis de simpatía personal, Katz se impuso no sólo en Francia sino también en Inglaterra, donde ayudó a fundar el Left Book Club, y después en Estados Unidos, colaborando en la fundación del diario izquierdista PM. Aunque Koch aclara que todavía no se sabe la verdad completa sobre Katz, porque sería necesario abrir otros archivos reservados, no le quedan dudas sobre algunas de sus tareas principales. Una fue la figuración de Katz en parte del cine soviético y del teatro alemán, a partir de amistades que incluyeron a Brecht, Erwin Piscator, Marlene Dietrich, Gerhart Eisler, y su hermano el músico Hanns Eisler. Otra fue su labor en Hollywood, desde 1935. Al fundar allí la Liga Antinazi, la idea no era lograr un cine americano comunista, porque eso habría sido impedido por la Metro, la Warner o la Paramount, sino conquistar la adhesión moral y las donaciones monetarias de gente en buena posición, empezando por refugiados alemanes como Fritz Lang. Entre las hazañas de Katz figura haberse presentado en Hollywood con el falso nombre de Rudolph Breda, describirse en un acto público como luchador antifascista huido de Alemania (lo cual era mentira), contar los horrores cometidos por la Gestapo y exhortar así a que

Stalin

sus oyentes se levantaran con entusiasmo de sus sillas, dispuestos a dar mucho dinero a la causa antinazi. Entre sus oyentes figuraba ese día la escritora alemana Salka Viertel, que reconoció de inmediato a Otto Katz en el falso Breda, pero no quiso delatar a un hombre tan antifascista como ella misma. Después Viertel mencionó el incidente en su autobiografía ***Los extranjeros de Mabery Road***. Según Koch, la posterior y mayor tarea de Katz fue indicar en España a quiénes había que matar dentro del mismo bando republicano. Igual que muchos colegas, Katz cayó también en desgracia. Figuró con el nombre de André Simone en el gobierno comunista de Checoslovaquia, fue uno de los procesados en esa otra purga y terminó ejecutado en 1952. En ***La confesión***, su patético testimonio sobre la purga checa, Artur London menciona a André Simone entre los procesados pero no lo identifica como aquel Otto Katz.

SOSTIENE KOCH. En estas largas historias, la documentación invocada por Koch es tan abrumadora que desalienta a quien pretenda discutirle afirmaciones. La lista de libros, con autores en orden alfabético, ocupa catorce páginas y eso incluye 17 publicaciones posteriores a 1990, lo cual supone información actualizada en archivos antes cerrados. Hay también 58 contactos personales por carta o por entrevista, incluyendo uno esencial de 1989 con Babette Münzenberg, que antes no había querido hablar de su marido muerto. A eso se agregan cinco expedientes oficiales norteamericanos, consultados tras la protección del Freedom of Information Act, más 45 páginas de notas al pie, acumuladas al final, para acotar afirmaciones del texto.

Con ese respaldo, Koch se permite dar por resueltos algunos episodios que habían dejado dudas hasta ayer. En el caso Sacco y Vanzetti, que fue una conmoción hacia 1927, Koch afirma que Sacco era realmente culpable del asalto por el que se le acusaba junto a Vanzetti. Suprime otras dudas en el caso de Noel Field, que en las décadas de 1940 y 1950 fue acusado de prosoviético por fuentes norteamericanas y de espía norteamericano por fuentes soviéticas y por los tenaces interrogadores de Praga, durante 1951-1952. Para Koch, la respuesta es una sola. Dice que Field fue espía soviético, que todo el resto de su figuración fue una farsa y que Field fue decisivo justamente por su refinado doble juego. Las dudas previas llegaban también a Guy Liddell, funcionario superior de la inteligencia británica, a quien ahora Koch identifica como hábil espía soviético de alto rango, protector de otros espías ya reconocidos como Kim Philby, Guy Burgess o Anthony Blunt. También fue un misterio la muerte de Máximo Gorki, tan lamentada oficialmente en la URSS, pero toda la documentación apunta hoy a que el régimen dejó morir en 1936 al famoso escritor porque, entre varios motivos, desconfiaba de la versión oficial sobre el asesinato de Kirov.

En cuanto a los seducidos norteamericanos, Koch da por segura la filiación comunista (sin carnet) de Dorothy Parker, de Lillian Hellman y de su compañero Dashiell Hammett. Tiene sus reservas sobre Alger Hiss, un funcionario norteamericano de alto nivel, acusado de ser espía soviético en 1948. El acusador fue Whittaker Chambers, un comunista arrepentido que también confesó mentiras y seudónimos de su pasado. La situación de Hiss, que negó los cargos, siguió siendo confusa hasta su muerte (noviembre 1996), por la acumulación de datos

a favor y en contra. La importancia del caso, anterior a la misma aparición de McCarthy, fue que por aquella denuncia se produjo el lanzamiento político de Richard Nixon, como apoyo mayor de Chambers. Puesto a elegir, Koch marca a Hiss como culpable y a su esposa Priscilla como cómplice, pero agrega adverbios como "sin duda" o "en mi opinión", "lo más probable" o "casi sin duda".

SORPRESAS MAYORES. La incertidumbre en casos individuales era previsible, porque siempre los espías fingieron no serlo y dejaron pistas falsas sobre su tarea. Todo ese terreno está abonado por la duplicidad, con un ejemplo mayor en Kim Philby, que en Londres debía vigilar a los posibles espías soviéticos pero era en verdad uno de ellos, como se lo pudo confirmar con su fuga en 1963 a la Unión Soviética, donde falleció en 1988[15].

En cambio Koch no parece dudar cuando replantea por la base nada menos que toda la causa del antifascismo. En su versión, a Stalin le importaba muy poco el pronunciamiento de los idealistas en la década de 1930. Estaba procurando el secreto acuerdo con Hitler desde el ascenso de éste en 1931, siete años antes del pacto nazi-soviético. Para Stalin, el verdadero enemigo era la democracia occidental a la que fingía ayudar pero a la que quería dominar. Para apoyar esa tesis, Koch invoca hechos:

a) En las elecciones alemanas de 1931, los comunistas se negaron a aliarse con los grupos demócratas, unión que, de haberse concretado, pudo derrotar al partido nazi. De hecho ayudaron a Hitler.

b) El incendio del Reichstag (1933) fue la obra solitaria de un demente llamado Marinus van del Lubbe, pero tanto Hitler como Stalin favorecieron la tesis de atribuirlo a una mano comunista. Del lado nazi, el incendio y el consiguiente proceso en Leipzig dieron a Hitler el pretexto para las medidas de fuerza contra toda oposición, empezando por la oposición comunista. Del lado soviético, Stalin accedió a ese planteo y facilitó la figura del búlgaro Georgi Dimitrov como acusado, dando a un comunista el papel de víctima. Pero ésa habría sido según Koch una larga farsa, terminada con la convenida declaración final de inocencia para Dimitrov. Después éste fue elevado a presidente de Komintern, órgano mayor del comunismo.

c) En la guerra civil española, Stalin pareció favorecer la causa republicana, pero según Koch ése fue un ruido vacío. De hecho, Stalin no concedió créditos a la República, hizo pagar al contado las armas entregadas, se apoderó del oro español, consiguió sustituir al gobierno de Largo Caballero por el de Negrín (1937), ordenó a los comunistas el asesinato de los trotskistas, socialistas y anarquistas que también integraban el bando republicano. De esto último quedó amplia constancia en textos de George Orwell. Según Koch, fueron amplias pero secretas las negociaciones de Stalin con Hitler sobre España, para lo cual utilizó a Karl Radek, hombre de confianza.

Toda esta visión parece discutible y contradice la tesis convencional de un primer enfrentamiento soviético contra los nazis, en territorio español. Pero como lo señala Koch, "los campos de este siglo están blancos con los huesos de quienes menospreciaron la inteligencia de Josef Stalin" (p. 34). El doble juego

[15] H.A.T. publicó una larga nota sobre Philby en agosto 2001. Ver pág. 633.

soviético sobre España estaría confirmado después por la etapa terrible de las purgas, en las que Stalin aniquiló entre otros a quienes también "sabían demasiado". En 1951-1952 Artur London fue una de las víctimas de los procesos de Praga, que continuaron la purga de dirigentes comunistas de 1936-1938. Se salvó de la muerte y escribió después ***La confesión***, donde se asombra de que los soviéticos quisieran liquidar a quienes fueron sus representantes en la guerra civil española. Con la interpretación de Koch, esa carnicería suicida tuvo un sentido político, porque Stalin estaba borrando a los testigos del pasado. Y algo similar ocurrió con Radek, también víctima de las purgas, enjuiciado en enero 1937. Sus contactos con los nazis, aunque ordenados por Stalin, fueron invocados después como una traición.

LABERINTO DE ESPEJOS. Todas estas versiones superpuestas y contradictorias son parte sustancial del conocimiento sobre la historia del siglo. Si documentan la inteligencia de Stalin también documentan su infinita crueldad, que no se agota en el juicio y la ejecución de sus propios lugartenientes sino que se extiende a los miles y millones de soviéticos liquidados en pelotones de fusilamiento o en campos de concentración. Pero la villanía de Stalin es un dato insuficiente. No hubiera funcionado sin el sadismo adicional de funcionarios, militares, policías, jueces, fiscales, interrogadores y carceleros. Alcanza leer cuatro páginas de Koestler o de London para saberlo.

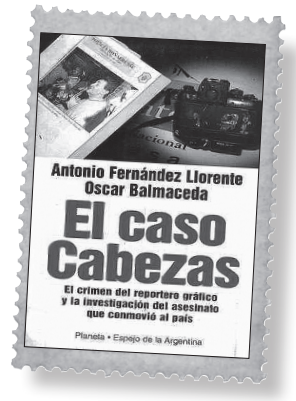
En los nutridos procesos, hay una cuota permanente de misterio, que comienza por el motivo de los arrestos y sigue por las inexplicables declaraciones de los acusados, que admitieron contactos con Hitler o con Trotsky y confesaron fantásticos actos de sabotaje. Esos textos soviéticos o checos, firmados bajo tortura, sirven de muy poco para llegar a la verdad. Más fiables son los textos de quienes se acercaron al comunismo soviético y se apartaron a tiempo. Fue el caso de André Gide, homenajeado como nunca lo había sido un extranjero cuando visitó la URSS, pero que publicó después sus objeciones (***Retour de l'URSS***, 1936 y los ***Retouches***, 1937), lo cual le consagró como traidor a la causa. Fue también el caso de arrepentidos como John Dos Passos, Thomas Mann, Paul Nizan, Stephen Spender, Manès Sperber y sobre todo Arthur Koestler, quien escribió mucho y muy claro al respecto. Los episodios de la guerra civil en España y sobre todo el pacto nazi-soviético de 1939 impulsaron muchas deserciones de quienes advirtieron el doble juego de Stalin. En perspectiva, cabe recordar que también George Orwell, aunque izquierdista de toda la vida, fue acusado de traidor por sus libros críticos de la URSS (***Homenaje a Cataluña***, ***La granja animal***, ***1984***). El tiempo le dio la razón. Falleció en 1950 sin ver la caída soviética, pero le habría gustado leer este libro.

El Fin De La Inocencia, de Stephen Koch; ed. Tusquets, Barcelona, 1997. 452 páginas.

El País Cultural, 24 de octubre 1997.

Misteriosa Buenos Aires

Una intriga demasiado real



EL ASUNTO ES UNA novela policial, en todo sentido, pero los entusiastas del género deben saber ante todo que detrás de la intriga hubo y hay una tragedia. El fotógrafo José Luis Cabezas, de la revista argentina ***Noticias***, fue asesinado en enero 1997 en las cercanías de Pinamar, destacado balneario argentino, tras una fiesta que se prolongó hasta las cinco de la mañana y en un sitio casi desierto. Se sabe que el grupo criminal estuvo encabezado por el oficial Gustavo Prellezo de la Policía de Buenos Aires y se sabe que los otros integrantes eran cuatro civiles de la zona, reclutados para la ocasión y llamados Braga, Auge, Retana y González. El cadáver mostraba dos balazos. Se había intentado quemarlo junto con el automóvil, pero eso se logró a medias.

Detrás de esos hechos aparecen los silencios, las contradicciones y los enigmas, como para convocar en asamblea a Sherlock Holmes, Agatha Christie, John Dickson Carr y Ellery Queen, por lo menos. El revólver del crimen era de un Sr. Martínez Maidana, que se declara inocente y ajeno, pero el arma salió de su casa y volvió a ella, misteriosamente. Los inculpados formulan declaraciones distintas sobre detalles, lo que lleva a dudar si los balazos decisivos fueron disparados por Prellezo, por Braga, o por ambos. La vigilancia anterior sobre los movimientos de Cabezas obliga a deducir que existió todo un plan para el crimen y que en ese plan participaron varios otros oficiales de la policía, llamados Gómez, Camaratta y Luna, más la mujer de Prellezo. Un informante llamado Carlos Alberto Redruello se presentó voluntariamente a declarar, inculpando a un grupo llamado Los Pepitos, pero esa resultó ser una pista falsa, provocó la detención indebida de los acusados y terminó con Redruello en la cárcel. Un sistema norteamericano que permitía rastrear llamadas telefónicas, llamado Excalibur, demostró que en la noche del crimen se produjeron comunicaciones harto sospechosas entre Prellezo, otros policías y el discutido empresario Alfredo Yabrán, más su jefe de seguridad Gregorio Ríos, lo cual llevó a interrogatorios a ambos y a la detención del segundo. Las llamadas conducen al gran nudo de la cuestión, que es saber quién fue el llamado "autor intelectual" del crimen, o sea quién podía beneficiarse de la muerte de Cabezas y pagó mucho dinero para que se cometiera. En el caso de los cuatro civiles recibieron mil dólares cada uno, más otros beneficios, y Prellezo debió recibir mucho más.

Los periodistas Antonio Fernández Llorente (del Canal 13 de TV) y Oscar Balmaceda (de ***La Nación***) cubrieron el caso Cabezas desde el comienzo. El primero de ellos debió apartarse del tema, tras recibir serias amenazas de muerte, más un atentado a su hermana, lo cual indica una poderosa Mafia al fondo de la intriga. Ambos cuentan en este libro ***El caso Cabezas***, con 254 páginas, todo el complicado proceso de investigación, desde enero a noviembre 1997. Lo hacen con una prosa sencilla y clara, apenas turbada por algún retroceso en el tiempo para informar las repercusiones populares y periodísticas que el crimen tuvo desde el comienzo. Llegan finalmente a la duda mayor, sobre la autoría del crimen, y allí la novela policial no puede aportar soluciones, porque simplemente no las había cuando terminaron el libro. Sobre el punto todo lec-

tor puede dibujar tres teorías. La primera es que la policía de la Provincia quiso librarse de Cabezas, porque éste podía exponer sórdidos negocios policiales sobre corrupción y drogas. Esa hipótesis no concuerda con los gastos incurridos ni con las llamadas telefónicas. La segunda teoría dice que Prellezo había recibido órdenes y dinero (de Yabrán, de Ríos, de ambos, o de otra fuente) para ejecutar a Cabezas, lo que le habría permitido reclutar civiles y conseguir una "zona liberada" de vigilancia policial en la noche del crimen. La tercera teoría retoca a la segunda y ya entra en la complejidad de una novela. Dice que Prellezo le extraía periódicamente algún dinero a Yabrán, con el pretexto de dárselo a Cabezas para silenciarlo. Pero ésa pudo ser una elaborada mentira, a la que el fotógrafo sería ajeno. Cuando Yabrán exigió ver personalmente a Cabezas para terminar con los pagos, Prellezo habría optado por matar al fotógrafo para cubrir su maniobra. Esa tercera teoría, que los autores del libro esbozan en las últimas páginas, se apoya en declaraciones de los inculpados y se parece bastante a una novela policial norteamericana. Pero es muy verosímil y sólo se podrá confirmarla o negarla cuando Prellezo, Yabrán y Ríos hablen un poco más de lo que han querido hablar hasta ahora. Sus abogados les han recomendado silencio, a sabiendas de que las declaraciones verbales no son pruebas.

Una primera deducción del caso Cabezas y del libro que lo cuenta con todo detalle es la ineficacia y la demora en la investigación, con errores y omisiones que los meses van revelando y que obligan a sospechar que unos policías cubren a otros y que el juez Macchi se vio superado por ellos. Una segunda deducción es la amplitud de la corrupción en la policía de la provincia de Buenos Aires. Cuando este libro ya estaba en venta, el gobernador Duhalde procedió con mano dura, nombró a un interventor civil, exoneró a cientos o miles de policías, replanteó jerarquías y deberes funcionales. Esa tarea higiénica puede tener a su vez enormes consecuencias, porque los policías exonerados pasan a ser la "mano de obra desocupada" que cometa otros delitos, pero esa posibilidad ya sería futurismo. Los autores del libro pueden tener por ahora la satisfacción, un poco dramática, de haber contribuido a exponer un problema social cuyas derivaciones son todavía invisibles. Se incorporan por cierto a los muchos periodistas argentinos que durante meses y aun años han creado, muy a su pesar, un nuevo género literario, que cabe llamar ***El Menemismo Documentado***. Todos ellos (Verbitsky, Bonasso, Ciancaglini, Ruiz Guiñazú, Morales Solá y varios otros) lo escribieron, lo dijeron, lo grabaron y lo siguen haciendo con riesgo de su vida y con un coraje que sólo cabe admirar[16].

El caso Cabezas, de Antonio Fernández Llorente y Oscar Balmaceda; Planeta, Buenos Aires, 1997. 254 páginas.

El País Cultural, 6 de febrero 1998.

[16] Considerado responsable intelectual del asesinato de Cabezas y requerido por la justicia, Alfredo Yabrán se habría suicidado (en circunstancias confusas) en mayo 1999. Ríos, Prellezo, Auge, Braga, Retana y González fueron encontrados culpables del crimen, en diverso grado y condenados en consecuencia. Casi todos ellos fueron excarcelados entre 2005 y 2006, salvo Retana, que murió en la cárcel, y Prellezo, que sigue preso, aunque en su propio domicilio, desde octubre 2010. Auge y Braga volvieron a la cárcel a fines de 2007 por violar el régimen de libertad condicional.

El caso del genio insufrible

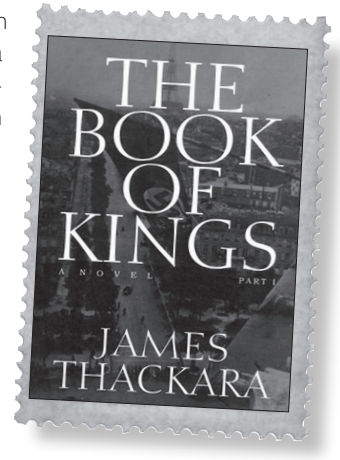
CUANDO CUMPLIÓ 21 años, el joven norteamericano James Thackara (n. 1944) recibió una pequeña herencia familiar y decidió que dedicaría su vida a escribir. Se instaló en un suburbio al norte de Londres, eludió concurrir a la guerra de Vietnam y ocupó de ocho a diez horas diarias en redactar novelas, sin afligirse por la posible edición de tales libros. En los años previos había atravesado una adolescencia errante y un tren de vida que admitió como desordenado. Pero había leído mucho y había llegado a dos convicciones. Una era saber que la grandeza literaria se llamaba Tolstoy, Dostoyevsky, Balzac, Stendhal, Dickens, Mark Twain. Otra convicción era que debía participar de esa grandeza. Lo explicó después:

"Los escritores fueron mi padre y mi madre. Los personajes y argumentos: ése era el material que me parecía comprensible y real. Allí era donde yo vivía. Ese material me decía lo que yo debía ser y cómo debía sobrevivir. Toda la gente en mi derredor me parecía traicionera, malvada y absolutamente egoísta: todos dedicados a decorar sus nidos y a construir cosas horribles y desagradables que estaban arruinando al mundo. Así que me aparté de la traición cultural de mis padres. Me convertí en un refugiado y en un místico, un buscador del amor, un buscador de la belleza".

Y enseguida:

"Los detalles de la vida de los escritores eran importantes. Lo supe todo sobre el temperamento de Tolstoy y de Dostoyevsky. Pude señalar esas cosas en diferentes aspectos de mi persona."

GENIO O FRAUDE. La vida y obra de James Thackara, quien hasta ahora no ha publicado en Estados Unidos, han sido revisadas con detalle por John Walsh, en un extenso artículo de ***The New Yorker*** (diciembre 29). Allí constan las ambiciones pero también las limitaciones de ese hombre poseído por un ego colosal. Unas y otras quedaron en evidencia cuando los miles de hojas escritas a mano pasaron a ser consideradas por lectores individuales. En 1982 Thackara se dedicó a conseguir un agente literario, quien tras algunas vueltas resultó ser Mike Petty. El material era ***America's Children***, su primera novela, dedicada a recorrer la vida de J. Robert Oppenheimer (1904–1967), el científico americano que tras haber colaborado en la creación de la primera bomba atómica cayó en desgracia por haber tenido amigos comunistas.



Petty leyó la inmensa novela y la calificó de extraña mezcla entre lo brillante y lo totalmente inepto. Junto a páginas logradas había diálogos artificiosos e imposibles. Cuando le objetaron que su Oppenheimer era distinto al de la realidad, Thackara contestó: "No estoy escribiendo sobre Oppenheimer. Estoy escribiendo sobre el mito de Fausto y el mito de Prometeo". Y los diálogos provocaron otras discusiones:

Petty:- Oye, no se puede decir así. Esto es mal diálogo. No es artístico.
Thackara:- Faulkner lo hace.
Petty:- Pero James, tú no eres Faulkner.
Thackara:- ¿Cómo lo sabes?

Pese a todo, ***America's Children*** fue publicada en Inglaterra en 1984 y luego ***Ahab's Daughter*** en 1988 (Ahab era el personaje central de ***Moby Dick*** de Melville). La segunda era una novela más liviana, aunque ocurría en Grecia y recorría las figuras legendarias de Dionisio y de Apolo. El diálogo seguía chirriando, según Petty.

DURO CONFLICTO. Entonces ocurrió lo peor. Los años habían disminuido la fortuna de Thackara y él resolvió lanzar a circulación su obra magna, ***The Book of Kings***, que se extendía a 1.092 páginas de original y recorría la historia de Europa, desde 1932 a 1945, con escenarios adicionales en el Mediterráneo y el norte de África. Según Walsh, que se animó a hincar el diente, también aquí algunas escenas grandiosas muestran la fuerza de Hemingway, de Melville o de Tolstoy. Pero a intervalos aparecen ingenuas lecciones de historia, o diálogos increíbles, o un centenar de faltas de gramática, de lenguaje o de ortografía. La solución era hacer revisar el libro por un experto. El agente literario era ahora Anthony Sheil, quien envió el texto a ocho editoriales inglesas y a cinco norteamericanas. Tuvo trece rechazos. Pero la respuesta de Bantam Books dejaba el camino abierto a una publicación tras la tarea de abreviar y corregir el texto.

El revisor elegido fue Norman Thomas Di Giovanni, cuya celebridad se debe en especial a su traducción y edición de Jorge Luis Borges en inglés. Como cabía suponerlo, autor y revisor tuvieron una áspera relación. Según Di Giovanni, el problema no era que Thackara no supiera escribir ("de hecho, ha escrito cosas maravillosas") sino que no sabe reescribir y queda sujeto a su prosa inicial, con exceso de orgullo. El libro debía ser abreviado y reescrito, pero Thackara se mostraba incapaz de volver a poner en máquina una hoja limpia. Su idea de una reescritura, según Di Giovanni, era poner "escarlata" donde antes decía "rojo". Tras leer cuatrocientas páginas de ***The Book of Kings***, que en ese momento ya tenía 1.470, Di Giovanni opinó que el libro tenía cosas grandiosas y otros fragmentos que parecían escritos por un niño de catorce años. Eso era lo que había que subsanar.

Tras defender el plan de reescritura, Di Giovanni y el agente Sheil consiguieron la aprobación de Bantam Books. El contrato era muy satisfactorio. Daba a Thackara 105.000 libras esterlinas como adelanto sobre los derechos de autor y de esa cifra y de los futuros derechos se debía deducir el 25 por ciento para Di Giovanni. Era el primer contrato importante en la carrera de Thackara, pero lo primero que él hizo fue querer librarse de Di Giovanni y encarar su propia reescritura. No lo consiguió. Ambos hombres debieron trabajar juntos, pero combatiéndose. Con el original como referencia, Di Giovanni discutió frases incomprensibles, errores de concepto, contradicciones, reiteraciones. Por lo visto, Thackara tenía ideas fijas. Escribía siempre "capitol" donde debía decir "capital"; decía "la capitol de los franceses" (sic) donde pudo haber escrito "París", reiteraba el adverbio "abruptamente", comenzaba demasiados párrafos con "Pero", iniciaba todos sus párrafos finales con la conjunción "Y". Ante las objeciones, Thackara rezongaba por cada retoque: "Oye, yo soy un posmoderno. ¿Es necesaria toda esta gramática?" A lo que Di Giovanni replicó: "Mira, estamos hablando gramaticalmente en este teléfono".

La pelea prosiguió durante varios meses de trabajo y se extendió a la propia editorial, porque se vencían los plazos de entrega acordados y Bantam podía exigir hasta la devolución del adelanto, por incumplimiento de contrato. A esa altura apareció Sonia Land, una posible intermediaria para rescatar el libro y poner de acuerdo a todas las partes. También ella tropezó al final con Thackara, quien se negó a toda reescritura por terceros, afirmó que él era un genio singular y no admitió los defectos más notorios de su prosa.

El final provisorio de la historia queda fechado a comienzos de 1998, cuando un nuevo agente americano llamado Ed Victor se propuso retomar la novela, admirando allí "algunos fragmentos extraordinarios" que necesitan ser armados y organizados con mayor coherencia. Pero hasta última noticia, Thackara se mantiene solitario y orgulloso, tras haber retirado el texto de las manos de quienes considera unos mediocres incapaces de admitir a un genio. El mundo literario debe quedar advertido. O se revela en Thackara un nuevo James Joyce, un nuevo Kafka, un nuevo Tolstoy, o se produce un fracaso que lo hunda para siempre. El artículo de Walsh en ***The New Yorker*** sirve ya para que todo posible editor medite en los riesgos de publicar una novela de 1.470 páginas, escrita por un señor intransigente[17].

El País Cultural, 27 de marzo 1998.

El éxito de un desastre
Sobreviviendo al **Titanic**

HABRÍA QUE HACER un **Titanic Dos**. Eso no supondría restar méritos al **Titanic Uno**, cuyas excelencias han recibido la amplia aprobación del público, crítica y Academia de Hollywood. No hay precedente cinematográfico tan amplio para la espectacularidad de las variadas escenas del naufragio, donde no se advierten trucos ni miniaturas. Con una parte de ellos se puede nutrir **Titanic Dos**. Al espectáculo se agrega el brillo visual de otros momentos, como la primera entrada del joven galán a la suntuosa cena en el comedor de la primera clase, o en seguida el dinamismo del baile en la sala popular de los pasajeros más pobres. Con una moderada cuota de crítica, el autor James Cameron ha marcado la diferencia de clases sociales en el desenlace. Sobre esos méritos, y en comparación con los precedentes del género, pocas veces una superproducción gigantesca estuvo tan unida a la línea

[17] N. de E.: ***The Book of Kings*** fue finalmente publicado a fines de 1999 con 900 páginas, pero aún no trascendió dónde puso Thackara las otras 570.

dramática del argumento, que es casi una réplica de la tragedia griega, con ese romance imposible, encaminado hacia la separación y la muerte, como lo sabe el espectador desde el comienzo.

Con todos los méritos en su sitio, **Titanic Uno** precisa ajustes y complementos. Ante todo, induce a mucho espectador a creer que su drama principal fue el de una parejita joven, hostigada por un novio villano y una madre ambiciosa, cuando en verdad el naufragio fue un drama múltiple, que daría lugar a una visión épica, con hombres y mujeres muertos en el barco, otros congelados en el agua, botes de salvamento que alejaron de sus familiares a cientos de sobrevivientes. Había aun otro momento desgarrador en los botes que se negaron a recoger más náufragos, por el temor de que el exceso de peso los hundiera a todos. Y por otro lado, cabe reprochar a Cameron que haya elegido para aumentar el suspenso ese incidente del galán sujeto con esposas a un caño metálico, mientras el barco se hunde. Lo filma muy bien, pero la pobre inspiración del caso está en las seriales de episodios semanales que el cine abandonó hace medio siglo.

La mayor limitación de **Titanic Uno**, que cuenta a medias la historia real, es su omisión de lo que ocurrió después del naufragio, primero porque saltea el drama adicional del salvamento, y después porque la investigación reveló las fallas en lo hecho y llevó a decidir ajustes en la legislación marítima internacional. El espectador de **Titanic Uno** tiene derecho a preguntarse causas y resultados de aquel desastre de 1912.

EL LADO POSITIVO. Los intentos de localizar y rescatar al Titanic se extendieron durante décadas, atravesaron los inconvenientes de dos guerras mundiales y se vieron favorecidos por el creciente desarrollo submarino. Después de otros fracasos, la expedición del geólogo Robert D. Ballard (n. 1942) halló el sitio justo, el 1º de setiembre de 1985, mediante un sumergible llamado Argo. Los restos fueron encontrados a más de dos millas de profundidad, pero la ubicación precisa, en latitud y longitud, fue mantenida por Ballard en secreto, para evitar a futuros cazadores de tesoros.

Ballard había desarrollado sus técnicas y aparatos en el Woods Hole Oceanographic Research Institute (Massachusetts), avanzando en el conocimiento de la vida submarina. Su cámara Angus puede permanecer en el piso del océano durante más de dos horas, fotografiar 16.000 imágenes distintas y ser manejada por control remoto. La etapa siguiente fue el rescate de objetos del Titanic, lo que llevó a fundar una compañía, RMS Titanic Inc., que será la única propietaria de lo obtenido. Con un grupo de 150 objetos rescatados se hizo ya una exposición en Londres, pero esa fue sólo la primera parte de una serie próxima.

La inmersión, la oscuridad, el peso del agua y el tiempo transcurrido originaron numerosos cambios físicos y químicos en los objetos rescatados, con daños mayores en el hierro y el cobre, pero menores en el bronce y el cuero. Los trabajos de restauración, comenzados de inmediato, están a cargo de una firma francesa, denominada LP3, en laboratorios de la pequeña aldea Semur-en-Auxois. Un nutrido informe al respecto figura en diez páginas de Internet, detallando los diversos tratamientos químicos que se aplicaron y se aplicarán al material, más la tarea de depósito y de inventario. De allí han surgido ya numerosas enseñanzas sobre la vida submarina, destacándose por su utilidad futura la posibilidad de construir grandes cañerías submarinas, a prueba de corrosión, y la otra posibilidad de crear depósitos para desechos nucleares, que son todo un problema de la ciencia actual.

Los errores que llevaron al naufragio de 1912 fueron muchos. También lo fueron sus derivaciones. El Titanic batió el record de pérdida de vidas y bienes en el mar, el record de películas sobre un caso histórico, el record de costos para filmar la última de ellas. Con tal motivo, ésta bate el record de candidaturas para la Academia de Hollywood y al mismo tiempo el record de recaudación mundial en taquilla.

DATOS MAYORES. En las siguientes ocho décadas el caso originó docenas de libros informativos, artículos periodísticos, memorias personales, novelas, poemas, canciones, películas y la fundación (1963) de una Titanic Historical Society. Como información objetiva en la materia, uno de los libros más útiles es ***Titanic, End of a Dream***, por Wyn Craig Wade (ed. Penguin, 1980, edición ampliada en 1986), que dibuja toda la historia, desde el siglo XIX hasta la decisiva exploración submarina de 1985. Parte de eso figuró ya en televisión y en cine, incluyendo las escenas iniciales de la reciente película de Cameron.

Wade dedica todo un capítulo a William Howard Taft, el presidente norteamericano bajo cuyo gobierno (1909-1913) se produjeron la catástrofe y la investigación oficial en el Senado. Otro capítulo recuenta la carrera y el estilo personal de William Alden Smith (1859-1932), el senador de Michigan que propuso y dirigió esa investigación. Un capítulo completo sobre la Revolución Industrial del siglo XIX tiene su sentido, porque ese movimiento creó los nuevos dioses materiales de la eficacia, el tamaño, la velocidad, la fuerza del gran capital, la búsqueda del record, que conformaron toda una actitud colectiva y determinaron la construcción de obras mayores, incluyendo al Titanic y otros transatlánticos. A los nutridos antecedentes Wade agrega un apéndice con el destino ulterior de personas, barcos, objetos y entidades que se mencionaron en el texto.

Pero la parte sustancial del libro de Wade es la descripción del naufragio mismo, para lo cual recopila numerosos testimonios, y después transcribe la investigación con sus interrogatorios a oficiales, tripulantes y pasajeros. Allí están las revelaciones que ayudan a comprender el caso.

TAMAÑOS. El Titanic tenía trescientos metros de largo, seis cubiertas o pisos, cuatro chimeneas de siete metros de diámetro, un equipamiento de lujo para la primera clase con gimnasio, piscina, baño turco, amplios salones para baile y juegos, un camello mecánico para el gusto exótico de quienes fueron a Egipto y el de quienes no llegaron a ir a Egipto. Cuanto partió de Southampton, el 10 de abril de 1912, llevaba seis mil toneladas de carbón, lo que sería suficiente para alimentar a sus 159 hornos, que consumían 650 toneladas por día. El viaje inaugural coincidió con una huel-

ga que disminuía la provisión de combustible, lo que llevó a que la empresa White Star Line cancelara los viajes de sus otros barcos Oceanic y Atlantic, concentrando carbón y pasaje en el Titanic. La tripulación comprendía 397 oficiales y marineros, más de 518 personas para el servicio de hotelería y comidas. Había 337 pasajeros en primera clase, 271 en la segunda, 712 en la tercera o bodega (***steerage***). En la carga se incluían 3.435 bolsas de correo y 900 toneladas de equipaje.

Un dato sobre la importancia del viaje inaugural fue la presencia de pasajeros millonarios o influyentes, como Archibald Butt, John Jacob Astor, Isidor Strauss, Benjamin Guggenheim, F.D. Millet, Charles M. Hayes y Thomas Andrews; este último fue uno de los constructores del barco mismo. Aun más importante terminó por ser la presencia de J. Bruce Ismay, gerente de la White Star Line y único sobreviviente de ese grupo de gente importante. Una dolencia ocasional había impedido el viaje de J. Pierpont Morgan, el millonario americano que desde 1902 era copropietario de la línea naviera, aunque ésta mantenía el pabellón británico.

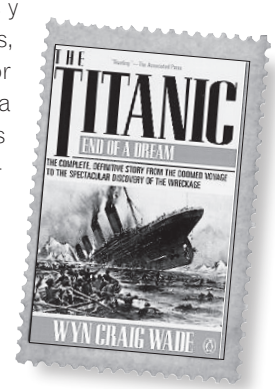
PROFECÍAS CUMPLIDAS. Tras el naufragio del 15 de abril de 1912, mientras la prensa se hacía eco de reproches entre varios bandos, alguien recordó tres singulares profecías. Un cuento de Mayn Clew Garnett, titulado ***The White Ghost of Disaster*** (El fantasma blanco del desastre) había sido escrito poco antes y describía a un transatlántico enorme, que chocaba con un iceberg y perdía a la mitad de su pasaje por escasez de botes salvavidas. Una novela de Morgan Robertson, fechada en 1898 y titulada ***Futility***, también había descrito el naufragio de un barco llamado Titan. Aun antes, Celia Thaxter, había publicado en 1887 su poema ***A Tryst***, sobre una anécdota similar. Luego la vida imitó al arte.

Cinco días después de su partida de Southampton, a la medianoche, el Titanic chocó con un iceberg que tenía varios centenares de metros y al que habría sido difícil eludir. Diversos factores ayudaron al accidente. La ruta correcta debió ser más al sur, donde era menor la probabilidad de encontrar esas enormes masas de hielo. El control diario de la temperatura del agua no se hizo correctamente, pero habría advertido con tiempo el peligro de la zona. Parte de la oficialidad carecía de los lentes binoculares que habrían mejorado la vigilancia. Tras el rescate de algunos restos, pero ya en 1997, se descubrió que hubo un defecto de fabricación en los bulones que unen las chapas entre sí.

En aquella noche el capitán E.J. Smith, un veterano de la empresa, había ordenado una velocidad excesiva, pese a la demostrada advertencia sobre los hielos de la zona. El oficial William Murdoch, a cargo del timón, ordenó a su vez una maniobra equivocada en los minutos previos al choque, no llegando a evitar una inmensa ranura en uno de los flancos. Después Smith resolvió hundirse con su barco, como lo quiere una tradición heroica, mientras Murdoch se pegó un tiro en la sien cuando comprobó la magnitud del desastre.

Tras el choque y el hundimiento final, que demoró entre dos y tres horas, un mejor salvataje habría sido posible, pero el Titanic no cumplía los requisitos necesarios. Sus botes salvavidas, aun utilizados al máximo, habrían tenido cabida para 1.178 personas, apenas la mitad de las 2.235 que viajaban. Esa imprevisión fue culpa de la White Star Line, que nunca creyó posible la emergencia de un naufragio total, pero la empresa se limitó a cumplir las deficientes ordenanzas navales de 1912. A esto se

agregó la escasa cantidad y la escasa competencia de los marineros que debieron descargar esos botes y depositarlos en el agua. Esa operación no se había ensayado previamente. Por la precipitación del caso, algunos botes salieron cargados con menos personas de las posibles y alguno de ellos quedó invertido en el agua, con náufragos prendidos a sus bordes.



En los días siguientes al naufragio, mientras en iglesias y otras instituciones se lloraba la muerte de 1.522 inocentes, diversos diarios criticaron con fundamento una base mayor de la tragedia. Si en la construcción del Titanic se hubiera disminuido el lujo de gimnasio, piscinas, juegos y salones de baile, habría existido mayor espacio para los botes salvavidas y para su distribución entre las tres categorías de pasajeros. Allí asomaba ya un dato de una lucha de clases, que mucho sociólogo debió aprovechar. El grupo de 713 sobrevivientes se integró con el 60 por ciento de los pasajeros de primera clase, el 44 por ciento de la segunda, el 25 por ciento de la tercera, el 24 por ciento de los tripulantes. Tras el debido respeto a la consigna de "las mujeres y los niños primero" (lo que llegó al 94 por ciento en primera clase), llamó la atención la cifra de tripulantes sobrevivientes. Aun con la explicación de los dos o tres marineros necesarios para zarpar en cada bote y remar después, un 24 por ciento de tripulantes salvados pareció un exceso en las circunstancias, sin olvidar que numerosos marineros simplemente no sabían remar.

En **Titanic Uno**, el autor y director James Cameron presenta una crisis en los pasajeros de tercera clase, impedidos de llegar a los botes por gruesas rejas y por oficiales armados. El recurso cinematográfico es elocuente, pero la reseña histórica lo desmiente. No existieron tales rejas sino una discriminación más sutil. Los botes salvavidas eran cercanos a la primera clase y estaban alejados de los pasajeros de tercera. Estos tuvieron menos asistencia de oficiales y de marineros para orientarlos en la emergencia. Aun advertidos de los riesgos, esos pasajeros de tercera debieron llegar con demora a los botes, sin poder orientarse en el complicado mapa del barco. Sobre esos datos físicos, dominó aun la resignación habitual de las clases humildes, encomendadas a Dios y ajenas al combate. Dominó también cierto desdén de los oficiales por una clase social que creían inferior. Días después del naufragio, cuando la investigación oficial retuvo a sobrevivientes en Washington, el oficial Charles Hightoller se negó a alojarse en el mismo hotel que los marineros. Como lo dice el autor Craig Wade: "¿Barreras para la tercera clase? Sí, pero de una manera menos imputable a la White Star Line que al conjunto de la civilización".

Los dramas provocados por el choque fueron múltiples. En **Titanic Uno** el autor Cameron supo dar el contraste entre la tragedia colectiva y el empeño de los tres violinistas por mantener ánimo con música. Omitió el pequeño toque patético de la dama inglesa que se sentó al piano, con su criatura en las rodillas, y murió envuelta en su propia música. Lo cuenta Wade en su página 277.

Esos dramas siguieron en los botes. En algunos fue necesario expulsar los cadáveres al agua para disminuir el peso. En todos se suscitó la pelea por la difícil

alternativa de recoger o no a otros náufragos del agua, con el riesgo de que la sobrecarga los hundiera a todos. En cada bote debió ser tremenda la incertidumbre de encontrarse a la deriva en medio de la noche, sin ropa ni alimentos.

Lejos del Titanic, el drama colectivo tuvo sus prolongaciones. Desde 1901 Guglielmo Marconi había impuesto sus creaciones mágicas, incorporando radio y telégrafo inalámbrico a la navegación. El servicio operaba ya en los grandes barcos, pero después se supo que la empresa había firmado con el ***New York Times*** un contrato de exclusividad para la información transatlántica y eso disminuyó el aporte de datos. Las primeras noticias causaron enorme preocupación entre familiares de los millonarios a bordo y entre los habitantes de Southampton, de donde procedía buena parte de los tripulantes del barco. Durante tres días circularon noticias contradictorias, que entre otros errores hicieron pensar en un salvataje completo, con la cooperación de varios barcos cercanos.

La realidad menos feliz fue que solamente la nave Carpathia, a cargo del capitán Arthur H. Rostron, consiguió rescatar a los 713 sobrevivientes, y eso ocurrió a las 4 de la mañana, cuatro horas después del choque. A la inversa, el barco Californian no colaboró y su capitán Stanley Lord negó haber recibido adecuada noticia de la emergencia. Adujo que su barco se encontraba a 19 millas del Titanic, pero los investigadores y la Oficina Hidrográfica establecieron después que la distancia no era superior a las cinco millas y que en el Californian no se atendieron los cohetes que pedían auxilio. El episodio, después muy discutido, costó a Lord una vergüenza pública hasta su muerte en 1962, a los 84 años.

Marconi sufrió también otras humillaciones. Según surgió del interrogatorio oficial, su compañía permitía que los operadores del telégrafo se beneficiaran personalmente con la colaboración de algunas noticias en diversas entidades, con lo cual compensarían sus bajos sueldos. Tras el rescate, el operador Harold Cottam, del Carpathia, recibió de alguien de la empresa el consejo de que retuviera la información hasta colocarla a buen precio, y ese consejo quedó documentado por escrito. La retención de datos, durante dos días, originó que la compañía Marconi fuera condenada por la Associated Press, por la cadena periodística Hearst y por la cadena Pulitzer. A la inversa, el ***New York Times*** eligió defender a Marconi y criticar duramente la competencia del investigador William Alden Smith, pero terminó por vindicarlo y reconocer la utilidad de sus conclusiones finales.

El interrogatorio a Marconi, entonces con 38 años, pudo significar una condena porque mostraba un oscuro negociado con la información, pero la opinión pública llegó a reconocer que gracias a sus servicios se habían salvado 713 personas. Las acciones de su empresa subieron de inmediato al cuádruple de su valor. Al mismo tiempo, en New York, un operador de 21 años llamado David Sarnoff se mantuvo junto a sus aparatos durante 72 horas, recibiendo y transmitiendo información sobre el Titanic. Tras su merecida promoción, Sarnoff fue un pionero de la Radiotelefonía, primero con la Radio Corporation of America (RCA) y después con la National Broadcasting Company (NBC).

PREGUNTAS Y RESPUESTAS. La investigación del naufragio, ideada y dirigida por William Alden Smith, tuvo sus puntos críticos. Se inició en New York, antes de que el Carpathia llegara siquiera a puerto con los sobrevivientes, que desembarcaron

con cierto orden social: primera clase, segunda clase, tercera clase, tripulantes. Los interrogatorios prosiguieron en Washington, sede del gobierno, y esto fue objetado por fuentes británicas, que negaban el derecho norteamericano a cuestionar a súbditos extranjeros e impedirles su inmediato regreso a Inglaterra. En ese punto primó finalmente el dictamen de que la investigación sería legal, porque el barco utilizaba puertos de Estados Unidos, porque una parte de su capital era norteamericano y porque también lo eran muchas de las víctimas. Eso no evitó las críticas y burlas de la prensa inglesa, centradas en la presunta incompetencia de un "campesino de Michigan" para entender en cuestiones navales. Esa polémica de varias semanas terminó con el triunfo de Smith. La otra investigación por un comité inglés, presidido por el juez Lord Mersey, se inició tres días después de la de Smith y llegó finalmente a las mismas conclusiones.

Un punto mayor de ese conflicto de nacionalidades fue la presencia de J. Bruce Ismay, director de la White Star Line y de hecho el representante de los dueños del Titanic. Como pasajero integró la lista de Personas Muy Importantes, junto a los millonarios americanos. Como sobreviviente fue acusado, en Washington y en Londres, porque habría dado la orden de aumentar la velocidad en circunstancias arriesgadas, versión que pudo negar, y después porque consiguió lugar en uno de los botes, con posible postergación de mujeres y niños. También negó ese cargo, porque el testimonio de terceras personas acreditó que había colaborado en la organización del salvamento, que condujo a otras personas a los botes y que subió a uno de ellos a último momento. Las explicaciones no salvaron su carrera. En junio 1913 renunció a su cargo y se retiró a Irlanda, donde falleció.

LAS CONSECUENCIAS. La catástrofe tuvo varias derivaciones, incluyendo las positivas. En Inglaterra, nadie menos que George Bernard Shaw cuestionó con dureza la leyenda de romanticismo, heroísmo y sacrificio que se difundió de inmediato y que no condecía con los hechos. La lista de personas salvadas, con un 60 por ciento procedente de la primera clase y un 25 por ciento de la tercera, ya fue una acusación sobre ricos y pobres. Otra fue el abundante testimonio sobre botes con asientos vacíos donde se negó auxilio a quienes estaban aún en el agua helada.

Pese a las objeciones británicas, William Alden Smith recibió una amplia aprobación en Estados Unidos, incluso de quienes habían sido sus primeros críticos. En las elecciones inmediatas conservó su banda de senador. Con otros colegas, propuso una serie de leyes y reglamentaciones para el futuro equipamiento de las naves, exigiendo bombas para desagotar agua, faros para búsqueda nocturna, anteojos de larga distancia, tipo y cantidad de botes y de su personal asignado, equipos de radio, servicio de 24 horas para atenderlos. También se dictaminó que las rutas regulares debían ubicarse sesenta millas al sur de la seguida por el Titanic. Varias disposiciones similares fueron después aprobadas en una Conferencia Internacional para

la Seguridad en el mar, que se reunió en Londres, entre noviembre 1913 y enero 1914. El oficial Charles Lightoller, que había sido severamente cuestionado por Smith en el interrogatorio, criticó después a toda la investigación, calificándola *de* "una completa farsa, donde todas las tradiciones y costumbres del mar fueron desafiadas". A lo que el autor del libro replica que, en efecto, entre las tradiciones desafiadas se incluyó la de viajar a gran velocidad en zonas peligrosas y entre las costumbres desafiadas figuró la de zarpar con una cantidad insuficiente de botes salvavidas.

Otra curiosa derivación afectó al movimiento feminista, que era muy activo en la década de 1910. Sus propias dirigentes, como Anna Shaw en Boston y Millicent Murby en Cambridge, pidieron a sus asociados "considerar cuidadosamente si es válido que solamente los hombres asuman la carga del sacrificio físico ante el peligro". La consigna tradicional de "mujeres y niños primero" era ya una objeción contra la igualdad de los sexos que el feminismo procuraba.

En sus páginas finales, tras agotar la información sobre el naufragio, Wyn Craig Wade procura identificar a los verdaderos culpables de la tragedia. No le conforma la culpa del capitán Smith por el exceso de velocidad, ni la del oficial Murdoch por una maniobra errada ni la del poderoso J. Bruce Ismay por haberse salvado mientras otros morían. Sostiene una culpa colectiva, porque el barco era "la encarnación de la arrogancia humana al igualar tamaño y seguridad, del orgullo del hombre por una supremacía intelectual (y no espiritual), de su ceguera ante las consecuencias de la extravagancia y el derroche, de su fe supersticiosa en el materialismo y en la tecnología".

Si James Cameron consigue transmitir ese mensaje en un posible **Titanic Dos**, hará una película mayor. Será un espectáculo pero tendrá un sentido. Su problema es que Hollywood suele incurrir también en el culto de la tecnología, de la extravagancia y del derroche.

EN CINE. Una lista de Internet enumera quince películas que tratarían el tema del Titanic, tras revisar lo filmado entre 1890 y 2005 (sic). Pero está equivocada. De acuerdo a una técnica simplista utilizada en computación, sólo aparecen aquellas películas que tienen la palabra "Titanic" en el título, lo cual ha llevado a omisiones y deformaciones. Una lista más coherente, con las películas que han reproducido el naufragio:

1912 – **Saved from the Titanic**, dir. Étienne Arnaud.

1912 – **Noche y hielo** (*In Nacht und Eis*). Datos de 1998 aseguran la existencia de esta película alemana, filmada poco después del naufragio mismo.

1929 – **Atlantic**, coproducción anglo-alemana, dir. Edward A. Dupont. Probablemente la primera película sonora en Inglaterra y en Alemania. En 1930, con el director Jean Kemm, se hizo además una versión francesa.

1943 – **Titanic**, prod. alemana, dirs. Herbert Selpin y Werner Klingler.

1953 – **Y el mar los devoró** (*Titanic*), EE.UU., dir. Jean Negulesco.

1958 – **La última noche del Titanic** (*A Night to Remember*), prod. inglesa, dir. Roy Baker.

1979 – **S.O.S. Titanic**, EE.UU., para TV, dir. William Hale.

1997 – **Titanic**, dir. James Cameron.

En documentales se agregan los dirigidos por Alan Ravenscroft (1983), Graham Hurley (1986) y Stephen Low (1992), utilizados en su mayor parte por la televisión.

En películas de ficción que introducen alguna mención lateral del naufragio deben figurar **Cabalgata** (*Cavalcade*, Frank Lloyd, 1933), **La inconquistable Molly Brown** (*The Unsinkable Molly Brown*, Charles Walters, 1964), **Raise the Titanic** (Jerry Jameson, 1980) y **La camarera del Titanic** (Bigas Luna, 1997). Ninguna de ellas trata directamente del tema. En la lista de Internet figura **Titanic Orgy**, 1995, para TV, pero alude textualmente a una orgía sexual considerable, en el género porno, y no al barco de la tragedia. La palabra "Titanic" engañó a Internet.

En un libro muy documentado, que tituló *Film in the Third Reich* (1969), David Stewart Hull dedicó cuatro páginas a la historia del **Titanic** alemán, rodado en plena guerra, durante 1942-1943. Era una paradoja incurrir en un gasto enorme para hacer una película durante la crisis nacional, pero el sentido era político. Dos casos similares en esos años fueron **Münchhausen** (von Báky) y **Kolberg** (Harlan).

La idea fue del mismo Josef Goebbels, que vio en el tema del Titanic la oportunidad de un gran espectáculo y de un instrumento de propaganda contra ingleses y americanos. Confió la dirección a Herbert Selpin, quien entre otros créditos había dirigido una biografía de Wilhelm Bauer, presunto creador alemán del submarino. Junto a Selpin encargó el libreto a Walter Zerlett-Olfenius, un escritor que era un fanático nazi. El resultado fue un relato cargado de propaganda. A los datos conocidos se agregaba un oficial alemán que inútilmente advertía al capitán inglés sobre los riesgos de la velocidad en zonas peligrosas. Los pasajeros alemanes de tercera clase mostraban en el naufragio más coraje que los millonarios ingleses y americanos de la primera. En la investigación final aparece exonerado de culpa el capitán inglés, ya fallecido, contra las protestas de los testigos alemanes.

La realización fue espectacular, pero en cierto momento Selpin reprochó a Zerlett-Olfenius la ineficacia en algunas tareas. La discusión derivó a que Selpin dijera algunas frases despectivas sobre los marinos alemanes. El libretista dio cuenta del incidente a sus superiores y éstos a Goebbels. Tras su detención, Selpin no quiso retirar sus palabras. Fue encarcelado y asesinado en la prisión, aunque se armó el simulacro de que se había suicidado.

Werner Klinger asumió la dirección y la película quedó terminada en un estudio donde la palabra Selpin quedó prohibida. Sin embargo, Goebbels optó por cancelar el estreno, en parte para eludir más comentarios públicos sobre el incidente Selpin y en parte porque temió la comparación entre las víctimas del naufragio y las alarmas de la población alemana en los crecientes bombardeos aliados de 1943. El estreno fue hecho en noviembre de ese año en París y en 1949 en Alemania, aunque también recibió una prohibición del Comando Aliado de ocupación. Según Hull, muchas escenas del naufragio fueron utilizadas, sin el debido crédito, en la versión inglesa del episodio, **A Night to Remember** (1958), que en ese sentido era espectacular.

El País Cultural, 3 de abril 1998.

Amplia Denuncia

Historias de cuenteros

EL DEMOLEDOR PROPÓSITO de los autores fue acabar para siempre con los astrólogos, profetas, videntes, consultores sentimentales, parapsicólogos, ufologistas, "mentalistas" y otros subproductos de la credulidad humana. Aunque el texto incluye algunos párrafos del difícil mensaje de Nostradamus (1503-1566) y alguna página sobre el presunto vidente holandés Gerard Croiset (1909-1980), las fortalezas mayormente atacadas son argentinas y tienen nombres propios, sin temor a pleitos por difamación. Aquí se intenta aniquilar a Horangel, Lily Süllös, Carlos Luconi, Aschira, José María Herrou Aragón, Blanca Curi, Ludovica Squirru, Carlos María Domínguez (que no es el autor de ***El Bastardo***), Antonio Las Heras, Carlos Lotito y veinte personajes más, lista que el libro propone para encabezar el que denominan Primer Catálogo Argentino de Charlatanes de la Pseudociencia. Cada uno de ellos aparece y reaparece con frecuencia en estas páginas, pero ninguno recibe tanto cariño como Ricardo Schiariti, "ejemplo paradigmático del caradura, sobrador, científicamente analfabeto" (p. 62), desafiado y vencido en la televisión por uno de los autores, cuando no pudo adivinar lo que éste tenía escrito en un sobre cerrado, protagonizando así "un nuevo papelón" (p. 152).

La parte mas nítida de las denuncias es la enumeración de las profecías que los acusados pusieron por escrito y que el tiempo no cumplió después. Entre unos cincuenta ejemplos, que abarcan veinte años, algunos son elocuentes:

1978 – Susana Giménez tendrá un hijo con Monzón;
1978 – Borges recibirá el Premio Nobel;
1980 – Edward Kennedy será el nuevo presidente norteamericano;
1981 – España volverá a la dictadura;
1982 – Argentina gana la guerra de las Malvinas;
1985 – desaparecerá el Obelisco;
1986 – este año morirán la Madre Teresa y el dictador Paraguayo Alfredo Stroessner;
1988 – renuncia la reina de Inglaterra;
1992 – aparecerá una cura para el cáncer;
1992 – George Bush derrota a Clinton para la presidencia de EE.UU.;
1994 – Mirtha Legrand dejará la televisión;
1995 – aparece la vacuna contra el SIDA.

Todo ello estuvo equivocado y debió enseñar a los videntes a callarse la boca sobre el imprevisible futuro. Pero la denuncia importante del libro no está allí sino en la descripción de cómo esos charlatanes comercian con sus pretendidos poderes. Publican libros anuales, que venden muy bien, como lo hacen Horangel y Ludovica Squirru, o instalan consultorios privados, titulándose Doctores o Profesores, para ayudar a solucionar problemas sentimentales, localizar a un hijo perdido, reproducir la voluntad de un padre muerto y todo un repertorio de dramas humanos, con pago por adelantado para encaminar cada caso. El libro explica al detalle, y hasta el exceso, las habilidades con que los charlatanes consiguen su sitio de invitados en las ruedas de la televisión Argentina (Mirtha Legrand, Susana Giménez), donde invocan poderes de adivinación, recuerdan sus éxitos pasados o sus reencarnaciones, usan un lenguaje ambiguo para cubrir sus dudas, manejan oscuras nociones de astrología y manipulan accesorios mágicos como bolas de cristal, cartas de Tarot, amuletos, pirámides, medallas y pomadas. En un pensado prólogo, Aquiles Fabregat recuerda que "la inteligencia humana es limitada, pero la estupidez no tiene límite".

Todo lo cual parece muy correcto y atinado, con el pequeño inconveniente de que el tiraje del libro siempre será menor que la cantidad de crédulos dispuestos a pagar cientos o miles de dólares para ser engañados. En un texto que explica dos veces alguno de sus alegatos, hay puntos altos como el caso de la vidente Blanca Curi (p. 25), quien no supo adivinar que su consultorio sería allanado con orden judicial por ejercicio ilegal de la medicina, en julio 1992. Si algo falta en el libro es un mayor vuelo filosófico, para llegar a la Necesidad de Creer, que explica la existencia de las religiones y, por otro lado, al libro le falta anotar también las limitaciones de la ciencia, que todavía no aclaró las misteriosas líneas de los terrenos en Nazca (Perú), ni sabe también si hay otros mundos habitados en el universo.

A favor de los autores cabe el empeño con que llegaron a fundar el CAIRP (Centro Argentino para la Investigación y Refutación de la Pseudociencia) y el humor con que decidieron su dirección en e-mail, que es "*deschave@cvtci.com.ar*". Según la solapa Borgo y Márquez son peritos en la materia. Si llegan al Uruguay, podrán tomar nota de los lugares comunes que escribe y publica Gustavo Ekroth como "autoayuda" y también podrán investigar a San Cono que hace salir el 03 a la quiniela en las cercanías del 3 de junio, como ha ocurrido tantas veces y como ocurrió otra vez en 1998. Sobre milagros queda todavía mucho por escribir.

Puede fallar, de Alejandro Borgo y Enrique Márquez; ed. Planeta, Buenos Aires, 1998. 198 páginas.

El País Cultural, 17 de julio 1998.

Cincuenta años de **Louisiana Story**

Documental con poesía

UNA MAÑANA DE 1946, el director Robert Flaherty y su equipo se disponían a filmar otra escena de **Louisiana Story**, al borde de uno de los pantanos que se forman en la desembocadura del Mississippi. En ese fragmento, el niño protagonista ha descubierto que su animal mascota está escondido entre las ramas

de un árbol y procurará bajarlo de allí. Ya el equipo disponía del árbol, el actor, el animal, la cámara, el fotógrafo, los focos de iluminación y el tiempo. Pero Flaherty descubrió en ese momento cómo una araña tejía entre dos ramas una tela tan notable por su tamaño como por su simetría y sus efectos de luz bajo el rocío. Canceló todo el plan previo y dedicó la mañana a filmar la elaboración de aquella telaraña, que después apareció en **Louisiana Story**. El fotógrafo Richard Leacock comenzó por indignarse ante aquel cambio de planes, pero luego fue él quien contó el episodio con una mejor comprensión. La araña sólo podía ser filmada en ese momento y en cambio todo lo que cabía preparar para un rodaje también podrá ser preparado después.

Helen van Dongen

La pequeña historia de la telaraña ocupa apenas un párrafo en el libro que la escritora alemana Eva Orbanz dedicó a **Louisiana Story**, para conmemorar los cincuenta años de su estreno. Parte mayor de ese libro se integra con los apuntes diarios de Helen van Dongen, que fue la encargada del montaje y en buena medida la organizadora del material. Pero el sentido del libro es, como el episodio de la telaraña, una formulación sintética de la escuela cinematográfica documental, más el acento personalísimo con que Flaherty la concibió. No se trataba ya de fotografiar pasivamente la realidad, como solían hacerlo los noticiarios, sino de hacerla comprender, recogiendo el esfuerzo de hombres, animales y plantas para vivir, sobrevivir, construir, casi siempre en conflicto con sus semejantes y con la naturaleza. Ese fue el espíritu con que John Grierson dio impulso a la escuela documental, filmando la realidad y el esfuerzo para dominarla. Para describir en cine ese esfuerzo, era imperativa la selección y coordinación de tomas. A menudo fue también necesaria una reconstrucción y hasta un toque de ficción.

EXPLORADOR Y POETA. El norteamericano Robert Flaherty (1884-1951) nació con la vocación del viaje y del testimonio, explorando en su juventud buena parte del Canadá, por cuenta de dos compañías comerciales. Las expediciones al norte le tentaron para documentar la vida esquimal en **Nanook**, una película que comenzó hacia 1916 y que terminó en 1921. En crónicas de la época trascendió el dato de que Flaherty debió filmar dos veces buena parte de **Nanook**, a raíz de un incendio, pero Grierson escribió después que eso alivió el caso, porque la segunda versión era mejor. Pese al fracaso inicial, **Nanook** terminó por lograr una aceptación, con lo que el productor Jesse Lasky (de Paramount) encargó a Flaherty el rodaje de **Moana**, palabra que significa "mar" en la isla de Samoa (Polinesia) donde se hizo el rodaje. El material fue, también aquí, la caza, la pesca, la comida, el tatuaje, el compromiso de boda, con intérpretes locales y con una atención quizás deformante a los ritos y las ceremonias de un pueblo indígena.

Terminada en 1925, **Moana** incurría en una versión primitiva y paradisíaca de una isla que en esa fecha ya era más moderna y hasta más corrupta, donde por ejemplo, se había abandonado la costumbre del tatuaje del novio antes de la boda, escenas

que Flaherty insistió sin embargo en colocar porque aumentaban el material pintoresco. La constancia de los anacronismos y las correcciones de **Moana** surge de las reseñas de revisión, cincuenta años después[18], pero aun en ellas se exalta la belleza cinematográfica del resultado, pese a los percances con las cámaras, los laboratorios y los intérpretes, como debió ocurrir en un territorio de escaso desarrollo. Esa belleza convenció a Hollywood y a New York de que Flaherty era la gran combinación de director cinematográfico y antropólogo, lo que llevó primero a un convenio con la Metro (para **Sombras blancas en los mares del Sud**) y después a otro con el director alemán F. W. Murnau (para **Tabú**, que se haría también en los mares del Sud). En ambos casos Flaherty terminó por retirarse de los planes, negándose a aceptar estrellas de Hollywood ni órdenes de un director alemán autoritario.

NUEVA ETAPA. Al cine de 1930 ya habían llegado el sonido y la escuela documental inglesa, con lo que Flaherty dejó Estados Unidos por Inglaterra, se acercó a John Grierson y colaboró primero en **Industrial Britain** y después hizo **El hombre de Arán**, un largo documental sobre la pesca, filmado en las más difíciles condiciones físicas, para mostrar la lucha del hombre con la naturaleza. Ese título llegó a ser un clásico del género, pero años después Flaherty se quejaría de que el gobierno irlandés de la época se negó a apoyarlo. Un contrato posterior con el productor Alexander Korda llevó a Flaherty hasta la India para filmar **Elephant Boy** (luego exhibida como **Sangre y marfil**), sobre un relato de Rudyard Kipling.

En 1939 el viajero irreprimible volvió a Estados Unidos, quizás porque previó la guerra inminente. Fue elogiado por el gobierno y convocado por el productor Pare Lorentz para filmar **The Land** (terminada en 1942), un documental sobre la sequía que entonces afectaba a enormes regiones del país y sobre los planes de irrigación que permitirían salvar cosechas. Su paso siguiente fue un convenio con Standard Oil, la enorme empresa petrolera de la familia Rockefeller, para un semidocumental que comenzaría por llamarse *The Christmas Tree*, luego *Two Miles Down*, después *Louisiana Boy* y finalmente **Louisiana Story**.

Flaherty y van Dongen

Ese convenio entre el petróleo y un independiente no debió parecer asombroso, si se tiene presente que Flaherty era un escéptico del cine que él podría filmar en Hollywood, más el precedente de acuerdo con industrias y comercios que tantas veces había hecho la escuela documental inglesa. Con su esposa Frances, que fue su colaboradora durante toda su carrera, el director presentó a Standard Oil un argumento de notable simpleza, donde se muestra a un niño en los pantanos de Louisiana, su relación con los muchos caimanes y animales de la zona, su repentino descubrimiento de las maquinarias y de la torre con que la empresa inicia la perforación de la superficie, buscando petróleo. Un dato singular, ahora revelado por el reciente libro, fue que la Standard Oil pagó los costos, que sólo llegaron

[18] ***Monthly Film Bulletin***, Londres, diciembre 1975.

a 168.436 dólares, pero dejó la producción y la propiedad en manos de Flaherty. En apariencia, a la empresa no le interesaba ser una productora de cine, ni obtener una publicidad directa, sino que le bastaba documentar que el petróleo surge de la tierra pero también de un esfuerzo humano, dos datos que se integraban con la vocación del director.

DIFICULTADES. Con fidelidad a su línea habitual, Flaherty quiso trabajar en ese proyecto junto a otros independientes. Su fotógrafo fue Richard Leacock (n. 1921), con vasta experiencia en el cine documental y en el rodaje de escenarios bélicos durante la Segunda Guerra (después de 1948 Leacock fue una destacada figura del cine americano independiente). Para la música Flaherty llamó a Virgil Thomson (1896-1989), un creador original, que también tenía una década de experiencia en el cine documental americano, junto a productores como Pare Lorentz, Joris Ivens e Irving Lerner. Fue decisiva la convocatoria a Helen van Dongen, una directora y montajista holandesa (Amsterdam, 1909), que hablaba cuatro idiomas, había trabajado largamente con Joris Ivens en Holanda, desde 1928, y había hecho ya el montaje de **The Land** junto a Flaherty.

TESTIMONIO INTERNO. El nombre de Helen van Dongen no suele aparecer en las enciclopedias de cine, que en cambio registran a intérpretes muy secundarios, pero la dimensión y riqueza de su carrera aparecen en este nuevo libro editado por Eva Orbanz sobre **Louisiana Story**. También aparecen su inteligencia y su comprensión del fenómeno cinematográfico. Durante 1946-1947 van Dongen completó su tarea en la filmación con el apunte de un Diario que por lo visto había quedado inédito hasta el momento y cuya transcripción parcial ocupa 54 páginas. Para su publicación, van Dongen agregó en 1997 (a los 88 años) algunas precisiones sobre puntos que en la revisión le parecieron confusos para el lector de hoy.

En setiembre 3 se lee: "principio fundamental: las palabras por sí solas no transmiten la línea argumental". Esa precisión le era indispensable, porque el rodaje de **Louisiana Story** comenzó sin un libreto previo, suplantado por un boceto de ideas generales. Eso era parte del sistema Flaherty, confiado siempre en que el trabajo sobre el terreno le aportara las imágenes necesarias, que él armaría después. La improvisación era obligatoria y llevaba con frecuencia a la belleza, como en el pequeño episodio de la telaraña. Pero ese era un sistema que podía preocupar y desesperar a la montajista, enfrentada después con kilómetros de celuloide que no se ajustaban a un plan narrativo y que desbordaban a aquel boceto inicial.

Así las fricciones fueron inevitables. En setiembre 5 van Dongen escribe que ha intentado una primera organización del material disperso, pero en octubre 20 señala su aspiración de llevarse todo el material al cuarto de montaje y verlo diez veces a solas. En setiembre 5 ya había señalado la dificultad de hablar con Flaherty, quien tomaba toda observación y hasta toda pregunta como una crítica. En octubre 23 finge escribirle una carta: "Señor Director. Por favor invente alguna otra forma de filmar al chico protagonista y déle algo para hacer. Hasta ahora está siempre mirando, a izquierda y derecha: mirando a los caimanes, a los nidos, a los árboles, a los pájaros".

Aparecen después otras críticas. Como Flaherty entendía muy poco de sonido y de grabación sonora, van Dongen registra la molesta presencia del director en el estudio, gruñendo y fumando, hasta que llegó la protesta de Eugene Ormandy, director de la orquesta, que amenazó renunciar si no le sacaban a Flaherty de la sala. Y cerca del final, en una de las mejores conversaciones, el director reconoció a la montajista que la geografía del escenario terminaba por ser confusa para el espectador y que a todo le faltaba un poco más de aire. La moraleja de esas y otras observaciones lleva a concluir que la belleza visual de **Louisiana Story** es obra de Flaherty y de su fotógrafo Leacock, pero toda su coherencia como relato, obtenida tras armar un rompecabezas, es de van Dongen. A esto se agrega una notable paradoja. En el certamen de la Academia de Hollywood (1948) **Louisiana Story tuvo** una sola candidatura, por guión original, cuyo Oscar (que no obtuvo) habría premiado a sus declarados autores Robert y Frances Flaherty, pero no a Helen van Dongen, que fue decisiva para armar ese guión.

RICA HERENCIA. Cuando Flaherty falleció, la revista ***Sight and Sound*** (octubre 1951) transcribió los homenajes de varias distinguidas firmas. La primera fue la de su colega John Grierson, que en su texto ***Flaherty as Innovator*** señaló los avances que el cine debió al discutido maestro. Ante todo, **Nanook** fue desde 1921 el empujón para todo un cine exterior de Hollywood a lo largo de una década, por Miriam C. Cooper, Ernest Schoedsack, James Cruze, la aventura de Trader Horn en África y hasta un **Eskimo** de 1934 que era una réplica sonora de **Nanook**. Ya en su segunda película, Flaherty impuso para **Moana** un sistema de promoción y distribución, concentrando las funciones en grandes salas, que sacó a la Paramount de un aprieto comercial. En otro orden de innovaciones, Grierson apunta que Flaherty se apartó de rutinas técnicas (en cámaras, lentes, iluminación) que sorprendieron a sus colegas, rápidamente convertidos en sus discípulos.

La mejor innovación de Flaherty fue la creación, casi instintiva, de una escuela semi-documental, a medio camino entre la realidad de lo observado y la ficción de un argumento que en todos los casos era la lucha de un protagonista para sobrevivir. En esos temas había un empuje romántico, que le llevaba a recrear viejas costumbres como si fueran actuales. Lo hizo con los anacronismos de **Moana** y lo volvió a hacer en **El hombre de Arán** cuando planteó una pesca individual del tiburón que ya no se practicaba, pero que era un ejemplo de lucha personal. Luego Helen van Dongen lo explicó en un reportaje[19]:

"Para mí, Flaherty no es un documentalista, sino que construye. Utiliza un estilo y un fondo documental pero, si se exceptúa **The Land**, todos sus films son relatos. Atrasa el reloj un siglo, si eso le sirve, con lo cual las condiciones de vida, las ropas (o la carencia de ellas) y las armas parecen más históricas, para no decir más románticas. Es cierto que los esquimales debieron luchar alguna vez por su supervivencia, pero cuando Flaherty llegó al territorio de los esquimales éstos ya compraban sus escopetas y sus gramófonos en el mercado local. No tengo objeción a la forma en que hizo sus films. Son parte de nuestra historia del cine, pero dudo en poder llamarlos "documentales". Son films de Flaherty y dignos de ser disfrutados"[20].

[19] Entrevista a van Dongen por Ben Achtenberg, ***Film Quarterly***, Berkeley, invierno 1976.
[20] N. de E.: Helen van Dongen falleció en septiembre 2006.

Filming Robert Flaherty´s **Louisiana Story** *– The Helen van Dongen Diary*, edición a cargo de Eva Orbanz con textos suyos y de Mary Lea Bandy, Hans Helmut Prinzler, Richard Barsam y Ronald S. Magliozzi; publicación conjunta del Museum of Modern Art, New York, y de la Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlín, 1998. 146 págs.

El País Cultural, 18 de septiembre 1998.

Del cine según Hitchcock

DOCE EDICIONES EN CASTELLANO, entre 1974 y 1998, más varias reediciones en francés, inglés, italiano y otros idiomas, certifican para ***El cine según Hitchcock*** un singular rango de ***best-seller*** que los temas del género no suelen alcanzar.

Existieron motivos para ese nivel. Ante todo, tanto el protagonista como su coautor François Truffaut figuran entre los directores cinematográficos más conocidos. Después, las conversaciones de ambos lucen aquí la prosa fácil y amena del diálogo espontáneo, a pesar de que como directores de cine debieron introducirse ocasionalmente en puntos técnicos. Y en tercer lugar, de la lectura surge una continua lección sobre el lenguaje fílmico, con algunas consideraciones muy aptas para estudiantes y curiosos en general. Algo de cine se aprende aquí, a través de lo que uno de ellos pregunta y de lo que el otro admite, amplía y hasta confiesa.

EL COMIENZO. La intención de hacer una larga entrevista a Hitchcock surgió en Truffaut hacia 1955, cuando era sólo un crítico de 23 años que devoraba películas en la Cinemateca Francesa. La pudo concretar en 1962, cuando había llegado a ser un realizador aclamado por sus comienzos en el cine francés (**Los 400 golpes**, **Disparen sobre el pianista**, **Jules et Jim**). Pese a la habitual desconfianza que los críticos le provocaban, Hitchcock no quiso resistirse a un admirador. Terminó por introducirse en largas explicaciones sobre su obra, durante varias reuniones que sumaron cincuenta horas de grabación, con la ayuda de la traductora Helen Scott, quien no solamente manejaba inglés y francés sino también la jerga del cine. La revisión del texto, las 53 notas al pie, la completa filmografía y los trabajos de edición insumieron cuatro años, hasta que el libro apareció como ***Le cinéma selon Hitchcock*** (Ed. Robert Laffont, París 1966).

En esa versión inicial, la carrera de Hitchcock abarcaba hasta 1962 y la filmografía final hasta **Cortina rasgada** (1966), pero en 1972 y en 1976 ambos hombres volvieron a encontrarse y el libro fue ampliado con las últimas películas. En

su edición en castellano de 1998, como en otras anteriores, un texto de Truffaut completa el examen hasta el final. Tras el fallecimiento de Hitchcock (1980) y el de Truffaut (1984) el material está terminado. Ahora sólo habrá más reediciones.

UNA DEVOCION. Truffaut y otros integrantes de la Nueva Ola francesa, en la década de 1950, pusieron a Hitchcock en su lista de directores mayores, cuando en la revista ***Cahiers du Cinéma*** se inició la doctrina del Cine de Autor, viendo a todo realizador como responsable de su film. Aunque la doctrina haya sido discutible, porque borraba a productores, a libretistas, a circunstancias de producción, los jóvenes franceses tenían bastante razón en llamar ***autor*** a Hitchcock, quien en Estados Unidos nunca puso la firma en un guión propio pero decidió en persona buena parte de su obra. Lo hizo de dos maneras mayores, eligiendo primero los temas que quería filmar e introduciendo después enfoques de libreto, posiciones de cámara, combinaciones de montaje, efectos sonoros, con sus personales principios y exigencias. Todo ello surge de sus declaraciones en el libro, incluyendo por cierto la admisión de errores o las razones por las que debió hacer películas que no le interesaban mucho.

Para hacer hablar a Hitchcock con notable franqueza y muy escasa jactancia, Truffaut se trazó un plan casi perfecto. Empezó por ver o rever la obra del director, lo cual era ya una larga tarea, porque se trató finalmente de 53 películas hechas entre 1922 y 1976, incluyendo un período mudo en Inglaterra, del que hubo muchas copias desaparecidas o escondidas en remotos archivos. Después propuso tratar los títulos en orden cronológico, examinando en cada caso las circunstancias del origen, la elaboración del guión, las dificultades surgidas, el resultado comercial y artístico. Y aunque Hitchcock tenía justificados recelos contra los críticos en general, porque suelen limitarse a calificar argumentos y no formas, esa vez pudo descargarse en un crítico que quería hablar del lenguaje cinematográfico.

DOS LÍNEAS. Conseguir una visión global de tanto cine en medio siglo habría sido una ilusión, por la abundancia y la variedad del material, pero Truffaut apunta con razón que en el género preferido por Hitchcock, mal llamado policíaco, son habituales dos variantes de la historia sobre crímenes. Una línea se concentra en la personalidad de un asesino, como en **La sombra de una duda** (Joseph Cotten), **Desesperación** (Richard Todd) o **Psicosis** (Anthony Perkins). La otra línea se apoya en el hombre perseguido por un delito que no cometió y ha dado lugar a especulaciones sobre la "transferencia de culpa" en el cine del director. Aunque su mejor ejemplo es **El hombre equivocado** (Henry Fonda), ha habido más de lo mismo en **39 escalones** (Robert Donat), en **Yo confieso** o **Mi secreto me condena** (Montgomery Clift), en **Intriga internacional** (Cary Grant). La enumeración de tales casos está muy lejos de agotar los temas utilizados por Hitchcock, pero permite subrayar que éste nunca quiso participar de la intriga policíaca clásica, un género denominado en Estados Unidos como ***whodunit*** (por ***Who Has Done It?,*** o ***¿Quién lo hizo?***), cuyo molde es el de Agatha Christie, exhibiendo ocho o diez sospechosos entre los que figura un culpable. Como Hitchcock lo declara aquí, en ese error sobre temas cayeron muchos escritores y agencias que le enviaron novelas policíacas pensando que ése era su rubro.

EL SEDUCTOR. La identificación de Hitchcock con el cine policíaco termina en el equívoco, porque al director sólo le interesaban aquellos argumentos con los que pudiera seducir y atrapar al espectador, lo cual suponía una enorme y renovada inventiva más un virtuoso dominio de todo el lenguaje del cine. Era ese dominio el que Truffaut admiraba y quería trasladar al papel. A texto expreso, Hitchcock declinó en su carrera toda posible adaptación de ***Crimen y castigo*** o de cualquier otra novela que ya estuviera lograda como tal, porque nunca se podría obtener su equivalente cinematográfico, observación ajustada a lo poco que el cine consiguió siempre con Dostoyevsky, Flaubert, Proust, Joyce, Hemingway, Faulkner y otros novelistas mayores. En lugar de ello Hitchcock ha elegido o propuesto aventuras que le permitían ejercer alguna forma del virtuosismo, como filmar todo en un bote (**Ocho a la deriva**) o crear pájaros asesinos (**Los pájaros**). En **La ventana indiscreta** colocó al fotógrafo con la pierna enyesada (James Stewart) como el mirón de los apartamentos vecinos, descubridor de un crimen, y en eso trazaba una comparación del personaje con el mismo espectador cinematográfico, un mirón que examinaba al fotógrafo curioso. En **Intriga internacional** parece muy absurdo el motivo de que Cary Grant sea perseguido por error, pero su peripecia kafkiana deriva a ingeniosas confusiones y a una escena ya clásica donde es atacado por un avión sobre un desierto en el que no tiene protección a la vista.

Cuando describe a Truffaut sus criterios para elegir temas, Hitchcock explica la sustancia cinematográfica que podía extraer de cada uno, mientras en cambio no pretende haber trasladado conflictos sociales, ideas políticas o profundas crisis dramáticas. Su elección ha conducido, por otra parte, a que muchos críticos lo hayan tratado con cierto desdén, juzgando argumentos olvidables y no formas cinematográficas.

Pero en ese empeño el director no cambió de idea en toda su carrera. Su afán ha sido atrapar al espectador en la situación, no ya como testigo sino como lejana víctima o lejano cómplice. Lo dice en una de las entrevistas finales: "Accidentes de automóviles hay miles todos los días. Si su hermano es una víctima, entonces el accidente comienza a interesarle. Un héroe de cine debe convertirse en nuestro hermano o en nuestro enemigo si la película está conseguida".

Para comprometer al espectador en la acción, señala Hitchcock, hay que darle los datos previos hasta cierto punto y crearle la expectativa sobre lo que ocurrió después. En **Sabotaje**, el adolescente Desmond Tester transporta un paquete en un ómnibus, entre dos sitios de Londres. El espectador sabe que en el paquete hay una bomba, pero Tester no lo sabe, y así se crea el suspenso sobre la inminente explosión. En **La sombra de una duda**, el espectador sabe que Joseph Cotten es el buscado asesino de las viudas, pero su sobrina Teresa Wrigth adora al tío y no quiere sospechar de él. En **Festín diabólico**, el espectador sabe que la mesa del banquete está servida sobre un improvisado ataúd y un cadáver, pero James Stewart demora en saberlo. A estos casos de complicidad entre el público y algunos personajes se opone la fórmula, que es conducir al público a sitios equivocados para sorprenderlo después. Lo dice el director al explicar **Psicosis**, que comienza por presentar a Janet Leigh como la protagonista, después la hace vivir un episodio erótico con John Gavin, más tarde la deja fugar hasta una casa desierta. Cuando el público creer tener delante a la heroína de una aventura, Hitchcock la hace matar a cuchilladas en la ducha, durante 45 segundos de película, que le insumieron siete días de rodaje, setenta distintas posiciones de cámara, una modelo desnuda para sustituir a Janet Leigh y un torso artificial del que salía sangre. Por ese vuelco sorpresivo en el argumento, el director exigió que no se permitiera el ingreso de público a la sala después de comenzada la proyección. El éxito de **Psicosis** se cifra en un costo total de u$s 800.000, en una recaudación de trece millones de dólares en los primeros dos años y en la satisfacción con que el director declara que no le importaron el argumento ni los personajes sino haber provocado una emoción, pero no con mensajes, ni con grandes interpretaciones ni con novelas de prestigio sino con recursos del más puro cine.

Lo cual supone, en otros términos, que Hitchcock no quería ser definido como un director dramático ni un director romántico, aunque dramas y romances nutrían sus argumentos, sino como un prestidigitador empeñado en atrapar a su público, dándole un espectáculo bien servido. Casi todo su cine descansa en la incertidumbre del espectador sobre lo que sucederá después en una fórmula que se ha dado en llamar "suspenso" y que es el equivalente urbano de la aventura en escenarios exteriores. Se trata de saber si Robert Donat encontrará al villano que tiene un dedo menos (**39 escalones**), saber cómo pudo evaporarse la anciana que viajaba en el tren (**La dama desaparece**), adivinar si Farley Granger y Robert Walker cumplirán su acuerdo sobre crímenes cruzados (**Pacto siniestro**) o si James Stewart conseguirá impedir un crimen planificado en una sala de conciertos (**En manos del destino**).

TRUCOS VARIOS. En ese peculiar empeño por comprometer a su espectador, Hitchcock se ha esmerado en colocar ante todo los datos realistas, aprovechando los escenarios y sus elementos. No quería que el público pudiera confundir a dos personajes masculinos, así que les ponía trajes muy distintos. Si filma en Holanda (para **Corresponsal extranjero**) aprovechará sus característicos molinos de viento y uno de ellos mostrará aspas que giran al revés, como dato de una intriga. En **El hombre que sabía demasiado**, el tiro del crimen quedará oculto por el simultáneo sonido de los platillos de la orquesta, pero llegar a eso supone toda una escenificación de un concierto.

Una de sus habilidades, escasamente señalada por la crítica, ha sido la elección de sus damas jóvenes. El erotismo apareció sólo ocasionalmente en sus temas, pero cuando Hitchcock llegó a utilizarlo, lo hizo con cierto cálculo. Como lo declara en las entrevistas, siempre prefirió a mujeres rubias, reservadas, con apariencia de grandes damas (Ingrid Bergman, Grace Kelly, Eva Marie Saint, Kim Novak, Doris Day), porque con ellas el beso repentino y prolongado a los labios de Cary Grant (en **Tuyo es mi corazón**, en **Para atrapar al ladrón**) es una sorpresa más. En cambio, el apunte erótico habría parecido convencional con actrices que llevan el sexo en la apariencia, como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Sophia Loren o Jane Russell.

El criterio seguido con las primeras damas fue sólo uno de los recursos con que Hitchcock consiguió sorprender y a menudo asustar al espectador. Enumera otras ideas y consejos a lo largo de las páginas:

1) En **Rebeca**, la temible ama de llaves (Judith Anderson) es presentada siempre quieta y siempre en forma repentina, como una alarma terrorífica para Joan Fontaine, "porque ver andar a la Sra. Danvers la hubiera humanizado".

2) Toda película debe ser narrada como si fuera muda y todo el diálogo no será informativo sino un sonido ambiental más (este principio no fue siempre cumplido);

3) Los villanos son parte mayor de toda intriga, que será débil si los villanos no importan. No quedó satisfecho con **Desesperación**, donde el personaje villano es débil. Tampoco estuvo conforme con **Saboteador**, donde la escena culminante final (un hombre colgado con una sola mano a la estatua de la Libertad, de donde resbala lentamente) está muy bien hecha, pero habría sido más eficaz si el personaje en peligro hubiera sido el protagonista Robert Cummings y no el villano Norman Lloyd. En **Intriga internacional**, que fue un invento propio, dividió al villano en tres personajes: uno distinguido, uno siniestro, uno brutal, porque necesitaba colocar los tres rasgos en el bando del mal.

4) El pretexto de toda trama es lo que Hitchcock llamó un MacGuffin (el plano de la fortaleza, un documento secreto, el contenido de un paquete) que termina por ser trivial pero que echa a andar el argumento; hay que tener un MacGuffin para cada película.

5) En **La sospecha**, Cary Grant es visto como posible asesino de su esposa Joan Fontaine. Hacia el final, es alarmante que él le lleve al dormitorio un vaso de leche, quizás envenenada. Para reforzar esa alarma, el director colocó un foco de luz *dentro* del vaso mientras el actor sube la escalera. Eso concentró la atención del espectador.

OBJECIONES. Una revisión de todo el cine de Hitchcock, a cargo del interesado y de un crítico erudito, no podía esconder fracasos y errores, porque los hubo. Ambos hombres coinciden en que **Cuéntame tu vida**, desde la idea misma, era un retorcido artificio sobre psicoanálisis, con dibujos de Dalí. Tampoco Hitchcock se siente feliz con el recuerdo de **Festín diabólico**, una pieza teatral que descansa en la conversación, compuesta con el otro artificio de que se la finge filmada en una sola toma continua, sin cortes, lo que supone mucho virtuosismo pero tuvo poco sentido.

Aunque un planteo mejor sobre Hitchcock debería incluir sus veinte episodios de media hora para TV (1955-1962), la importante omisión del libro es la espinosa relación del director con el productor David O. Selznick, quien lo llevó a América en 1939, le cambió un plan **Titanic** por un plan **Rebeca**, lo alquiló a otras empresas ganando dinero y siempre le pagó mal por sus servicios. Todo ese otro costado de una carrera fue mejor explicado en un libro posterior de Leonard J. Leff, que se concentra en ambos hombres y que es también una pequeña lección sobre Hollywood. En el libro de Truffaut, el tema sólo aparece para aclarar que Hitchcock nunca recibió un Oscar de la Academia y que el obtenido por **Rebeca** (mejor film, 1940) fue llevado por Selznick como productor, de acuerdo al régimen imperante en el cine americano de ayer y de hoy.

El cine según Hitchcock, entrevistas del director con François Truffaut, según texto original de 1966 y ampliaciones de 1972 y 1976; Alianza Editorial, Madrid, 1996. 380 págs.

El País Cultural, 25 de septiembre 1998.

Títulos citados (todos dirigidos por Alfred Hitchcock, salvo donde se indica).
400 golpes, Los (*Les Quatre Cents Coups*, Francia-1959) dir. François Truffaut; **Corresponsal extranjero** (*Foreign Correspondent*, EUA-1940; **Cortina rasgada** (*Torn Curtain*, EUA-1966); **Cuéntame tu vida** (*Spellbound*, EUA-1945); **Dama desaparece, La** (*The Lady Vanishes*, Gran Bretaña-1938); **Desesperación** (*Stage Fright*, EUA-1950); **Disparen sobre el pianista** (*Tirez sur le pianiste*, Francia-1960) dir. François Truffaut; **En manos del destino** (*The Man Who Knew Too Much*, EUA-1956); **Festín diabólico** (*Rope*, EUA-1948); **Hombre equivocado, El** (*The Wrong Man*, EUA-1956); **Hombre que sabía demasiado, El** (*The Man Who Knew Too Much*, Gran Bretaña-1934); **Intriga internacional** (*North by Northwest*, EUA-1959); **Jules et Jim** (Francia-1962) dir. François Truffaut; **Mi secreto me condena** (*I Confess*, EUA-1953); **Ocho a la deriva** (*Lifeboat*, EUA-1944); **Pacto siniestro** (*Strangers on a Train*, EUA-1951); **Pájaros, Los** (*The Birds*, EUA-1963); **Para atrapar al ladrón** (*To Catch a Thief*, EUA-1955); **Psicosis** (*Psycho*, EUA-1960); **Rebeca** (*Rebecca*, EUA-1940); **Sabotaje** (*Sabotage*, Gran Bretaña-1936); **Saboteador** (*Saboteur*, EUA-1942); **Sombra de una duda, La** (*Shadow of a Doubt*, EUA-1943); **Sospecha, La** (*Suspicion*, EUA-1941); **39 escalones** (*The 39 Steps*, Gran Bretaña-1935); **Tuyo es mi corazón** (*Notorious*, EUA-1946); **Ventana indiscreta, La** (*Rear Window*, EUA-1953).

Sábat sin dibujos

Memoria de grandes amores

LOS MUCHOS ÉXITOS EN dibujo y pintura, hasta la aclamación por sus colegas, pudieron ser suficientes para que H. Sábat se sintiera justificado en su vida. Pero no lo fueron. También dedicó antenas y especialmente oídos, durante décadas, a la lectura, al tango y al jazz, con el resultado de que sus dibujos llegaron hasta allí, alguna vez con textos adicionales. Entre muchos libros, ha hecho uno sobre Borges, otro sobre Gardel, otro sobre el luminoso Bix Beiderbecke, que falleció en 1931, dos años antes de que Sábat naciera.

Esa ampliación de campos está ilustrada ahora por la reciente edición de estos ***Adioses tardíos***, donde recoge apuntes que están fechados entre 1972 y 1996, pero que quedaron en oscuros cajones o en amarillos recortes de prensa. Como lo sugiere el título, son homenajes del autor a personalidades que llegó a admirar y quizás venerar. Algunos se limitan a viñetas breves, como las de los escritores José Donoso y Juan Carlos Onetti, o las dedicadas a los músicos argentinos Astor Piazzolla y Hernán Oliva. Otros textos llegan al verso (el pianista Lennie Tristano) o se desbordan en la humorada de un pseudo-decreto, que pide designar con el nombre de Dizzy Gillespie a la ola que el Río de la Plata produzca cada mañana a las 3.45, cerca del Aeroparque.

FOTO Y TANGO. Con la acumulación se llegó al punto de un libro de Sábat que no contiene dibujos de Sábat. Tiene fotografías que hicieron otros pero que son notables. Muchas de ellas son obra del americano Charles Peterson (1900-1976), a quien está dedicado el libro, por el buen motivo de que consiguió elocuentes imágenes de músicos de jazz. Y sobre todo, el libro tiene textos que a veces claman por el grueso lápiz negro de un editor pero que con más abundancia lucen la originalidad del enfoque o la puntería de una frase incisiva[21]. Los apuntes

[21] N. de E.: El 13 de diciembre de 2005, Sábat publicó en ***Clarín*** su propio homenaje a H.A.T., que comienza con la frase *"Es muy probable que Homero Alsina Thevenet hubiera corregido esta necrológica y hasta habría aportado datos para completarla"*.

sobre Gardel arrancan del cine donde Sábat vio, una vez más, **Cuesta abajo**, **El día que me quieras** y **Tango Bar,** lo cual supone también un comentario suyo sobre el público. Terminan con el discutido origen de Gardel y la esperanza de que "no haya nacido en ningún lado, como Homero, el ciego de Esmirna". Las siete páginas dedicadas al tango se ríen de sus letras, con toda razón, pero vindican las conmociones internas que por sí sola produce su música cuando proviene de Julio De Caro, Astor Piazzolla o Aníbal Troilo. El tango "debe contener algún ingrediente milagroso que desarrolle su resistencia al castigo", propone.

VOCACIÓN MAYOR. Donde mejor se luce Sábat es en el jazz, en parte porque una dedicación de varias décadas generó una discoteca personal que frecuenta cada día, y en parte porque artículos y libros, enumerados con profusión en cuatro páginas finales, permiten derramar biografía, erudición y anécdota. En la memoria sobre el saxofonista Lester Young (1909-1959) Sábat apunta la paradoja de que el hombre se resistía a la influencia del eminente Coleman Hawkins y prefería escuchar a Frankie Trumbauer, un saxofonista inferior y blanco, "a quien admiraba porque contaba historias". Las páginas sobre Django Reinhardt son un homenaje a la anarquía de un gitano que tocó jazz en guitarra como pocos lo hicieron, aunque le faltaban dos dedos. El artículo sobre Eddie Condon (banjo, guitarra, organización) desdeña la coherencia y se limita a acumular doce anécdotas. Cuando Condon estuvo internado en un hospital de Manhattan, su novia Phyllis le alcanzó, como rezongo, una lista de músicos que habían sido destrozados por el alcohol. La respuesta: "Acá falta un baterista".

La superación de Sábat llega con textos más largos, que combinan la sabiduría y el sentimiento. Sus 16 páginas sobre el pianista negro Jelly Roll Morton (1885-1941) no olvidan que el hombre fue con seguridad un proxeneta, un mentiroso, un jugador, un fabricante de falsas medicinas, un pedante que se jactó de haber inventado el jazz en 1902, fecha improbable. Pero la historia puede dejar de lado a su persona, porque lo que importa y lo que Sábat subraya es que desde su primera grabación (***Black Bottom Stomp***, septiembre 1926, por los Red Hot Peppers), la música de Morton, como director y compositor, fue uno de los pilares del jazz negro, al nivel de King Oliver y de Louis Armstrong. Pocos tocaron después con el empuje de Morton y de su equipo.

Aun más sentidas y más fundamentadas son las veinte páginas que Sábat dedica a Pee Wee Russell (1906-1969), un clarinetista blanco que también fue víctima del alcohol y cuyo nombre es menos frecuentado por los libros del ramo, debido a que fue solista de conjuntos ajenos. Es obvio que Sábat llegó a reconstruir viajes, grabaciones, fechas y anécdotas de Pee Wee con apoyo de libros y revistas, produciendo un largo informe que mejora los once centímetros concedidos al músico por la Enciclopedia Británica. Además mejoró su propio culto, encontrando hasta un cortometraje (**Swing It**, 1936) que debió ser la única aparición de Pee Wee en el cine. Pero en el caso ésa y mucha otra información no alcanza. Quien quiera gozar a Pee Wee, en sus momentos alegres y en los dramáticos, debe comenzar, como Sábat lo sugiere, por escucharlo en los discos, con mejores ejemplos en ***Crying All Day*** (con Trumbauer y Bix, octubre 1927) y en ***One Hour*** y ***Hello Lola*** (con Red McKenzie y Hawkins, noviembre 1929). Sólo quien pase por allí sabrá compartir el sentimiento de Sábat en el tema. Le dará la razón.

En la página 111 consta que Pee Wee Russell dejó un día el clarinete y se puso a pintar. Años después, Sábat alternaba el dibujo y la pintura con sus ensayos de aficionado en el clarinete, porque hasta allí ha llegado este uruguayo versátil. Un día, en algún viaje a Estados Unidos, llegó a ver los cuadros de Pee Wee y no le pareció exagerado, como ahora lo dice, "establecer paralelismos entre esas imágenes y sus frases musicales". Ambos hombres estaban destinados a ser grandes amigos, pero estuvieron separados por el tiempo y la distancia.

Adioses tardíos, de Hermenegildo Sábat; Clarín-Aguilar UTE, Buenos Aires, 1998. 194 págs.

El País Cultural, 16 de octubre 1998.

La ocupación nazi en Francia

Saldos y retazos de una tragedia

EL MARISCAL HENRI PHILIPPE PÉTAIN fue condenado a muerte en agosto 1945, por un Tribunal designado al efecto, pero el General De Gaulle conmutó esa pena y la cambió por prisión perpetua. Así Pétain murió en su reclusión de la Isla de Yeu, en 1951, a los 95 años. Había sido el máximo símbolo de la colaboración francesa con la ocupación nazi, durante 1940-1944, pero fue el único jerarca que murió por causas naturales. Entre sus subalternos inmediatos, el Almirante François Darlan había sido ejecutado por un comando de resistencia (1942), Philippe Henriot por otro comando (1944), Charles Platon y Pierre Pucheu fueron fusilados tras los dictámenes de tribunales militares (1944), Jacques Doriot murió en un accidente (1945), Henri Dentz en la cárcel (1945). Condenados igual que Pétain, pero fusilados en 1945, murieron Pierre Laval, Fernand de Brinon, Jean Hérold Paquis y Joseph Darnand. Este último había sido el jefe de las Milicias armadas que colaboraron con la ocupación alemana.

Aunque esas fueron las figuras mayores de una tragedia histórica, sus nombres sólo aportan una escasa idea de lo que Francia padeció durante la Ocupación y durante el inmediato ajuste de cuentas. Miles de franceses mataron a miles de franceses durante una década y a esas víctimas hay que agregar a los sobrevivientes que atravesaron la cárcel, la tortura, la deportación o las variantes de la "indignidad nacional" o muerte civil, castigo ideado para numerosos casos.

Esa es la historia que el norteamericano Herbert Lottman describe en ***La depuración***, un libro que registró en 1986 y cuya traducción al castellano demoró doce años. El autor tenía especiales méritos para una tarea tan larga y tan comprome-

tida. Especializado en la cultura francesa, publicó antes o después las notables biografías de Albert Camus, Gustave Flaubert, Julio Verne y Colette, un estudio sobre el mundillo intelectual que tituló ***La Rive Gauche*** y dos libros de temas políticos sobre Pétain y sobre la caída de París.

LA CONCEPCIÓN. Tres virtudes sobresalen en este libro mayor. Ante todo, el autor muestra la objetividad anglosajona que lo lleva a dar los datos y dejar que el lector juzgue por sí solo. Por un lado están la barbarie nazi y el entreguismo de quienes ayudaron, delatando o matando a judíos y a resistentes. Por otro lado, la depuración cometió excesos de todo tipo, desde la ejecución de muchos inocentes a los métodos de tortura, con la injusticia y el fanatismo que provocan la guerra y la violencia. Ambos bandos reciben en el libro su debida descripción.

En segundo lugar, Lottman es un apasionado de la documentación, porque la sabe imprescindible para opinar en cuestiones de tan explosiva controversia. De las 548 páginas de su texto, cincuenta están dedicadas a enumerar a las 1.472 fuentes en que apoya su descripción. Son libros, diarios, revistas, actas oficiales, que se detallan con la misma minucia que el autor empleó en sus otros libros.

COMPLICACIONES. La tercera virtud del libro es superior. Documenta la complejidad de las situaciones, superando a la Misión Imposible que sería simplificar la historia en unos pocos nombres o dividirla en buenos y malos, como le gustaría a algún cómodo lector. Esa complejidad estaba en los hechos:

- Uno. Las culpas de los colaboracionistas parecen claras. En su mayor parte, actuaron por la ambición de poder, por el dinero o los bienes de sus víctimas, por venganzas personales, por el lucro del mercado negro o del negocio de los alemanes. Buena parte de sus actos se explica por un antisemitismo francés que tiene antiguas raíces (el caso Dreyfus a comienzos de siglo) y que armonizaba por cierto con el antisemitismo nazi. Pero junto a ellos, otros franceses colaboraron de buena fe, sea porque entendieron que Pétain y los suyos eran un régimen legítimo, que se mantuvo cuatro años, sea porque prefirieron resignarse a la realidad social de una ocupación en la que había que sobrevivir. En cuarenta millones de habitantes, existió una diferencia entre esos resignados y los otros franceses que integraron Milicias, o vistieron uniforme alemán en el frente ruso o delataron a resistentes y a judíos ocultos. No faltó quien señalara que si el gobierno de Pétain era ilegítimo, también lo era el impuesto por De Gaulle, entre 1943 y 1945.

- Dos. La Depuración se inició sin legalidad, como un movimiento clandestino, desde el mismo comienzo de la Ocupación en junio 1939. Durante tres o cuatro años, en una Resistencia extendida pero inorgánica, el así llamado ***Maquis*** ejecutó cuando pudo a los milicianos, a los delatores, a los jerarcas del régimen. Las circunstancias le impedían conservar prisioneros o abundar en interrogatorios, con lo que por sentido práctico se ejecutó también a muchos inocentes o a culpables de faltas menores.

- Tres. La legalidad no fue fácil. Primero desde Londres, después desde Argel, finalmente desde Francia misma en 1944. De Gaulle y sus seguidores procuraron implantar tribunales de justicia para la Depuración, pero eso suponía conseguir magistrados imparciales y aptos, abogados competentes para la acusación y la defensa, jurados que supieran mantener la neutralidad. Y sobre todo, era difícil

obtener pruebas para las acusaciones, que a menudo quedaron apoyadas sólo en las declaraciones verbales de víctimas y testigos. La lentitud de las actuaciones judiciales fue un defecto inevitable y de inmediato un motivo para el reproche de ineficacia, mientras muchas víctimas clamaban venganza.

- Cuatro. La Depuración no era la única tarea. Había que mantener el trabajo, la alimentación, el transporte. Enjuiciar a Louis Renault por su colaboración industrial con Alemania podía ser correcto, pero cerrar su fábrica habría sido un desastre social; ese caso terminó con la nacionalización de la industria. En niveles menores, era perjudicial detener a funcionarios públicos, municipales o policiales si con ello se paralizaban tareas necesarias.

Las dificultades de la nueva legalidad se aprecian con nitidez en las diferencias entre actividades profesionales. No podía dudarse de que fueran culpables los ministros y altos funcionarios de Vichy ni quienes fueron enlace con los mandos alemanes en París o en Lyon, ni los jefes policiales que apresaron a judíos y resistentes para entregarlos a la ocupación alemana y a los campos de Auschwitz o de Dachau. Pero en cambio muchos de los subalternos, en todos los órdenes, pudieron aducir lo que en otras latitudes llegó a llamarse "la obediencia debida", que era además la conservación de sus puestos de trabajo. Los periodistas y los directores y empresarios de diarios y revistas dejaron prueba escrita de su postura como colaboradores, y eso llevó al fusilamiento de George Suárez, de Robert Brasillach, de Jean Luchaire. Pero los ingenieros y directores de fábricas sólo podían ser acusados tras la trabajosa revisión de contratos y otras pruebas documentales de haber colaborado con los alemanes. Esto a su vez escondía las trampas de la doble contabilidad y de los beneficios ocultos.

CHERCHEZ LES FEMMES. Un caso ejemplar de pruebas difíciles fue el de las mujeres francesas que tuvieron como amantes a oficiales alemanes. El castigo habitual que le aplicó la Resistencia fue raparles totalmente el cabello y con frecuencia arrastrarlas desnudas por las calles de la aldea, insultadas y escupidas por la población. Aunque su conducta sexual pudo ser su vida privada, pasaba a ser un hecho público con actrices o cantantes conocidas como Arletty y Corinne Luchaire, Mistinguett o Edith Piaf. Cabía sospechar también que esas mujeres entregaban datos franceses a sus amantes alemanes, lo que las convertía en traidoras y en espías. A la inversa, algunas entregaron datos alemanes a la Resistencia. Y desde luego, otras hicieron ambas cosas, haciendo dudoso el juicio posterior.

CRÍMENES SIN CASTIGO. La Depuración comenzó con la previsible violencia, que llevó a 766 ejecuciones en 1944, según cifras posteriores del ministro de Justicia, y que continuó con las condenas más legalizadas que se pronunciaron hasta 1948. Sus dificultades y sus desequilibrios surgieron de la anarquía inicial, con criterios distintos en sitios y momentos distintos. Los excesos de la Depuración fueron marcados por muchos observadores y en especial por los escritores François Mauriac y Jean Paulhan. Y los problemas derivados eran múltiples, porque fue necesario depurar de colaboradores al ejército, a la diplomacia, a la Iglesia, al periodismo. Y en el caso de empresas, no sólo fue difícil probar las culpas sino también aplicar los castigos, que podían provocar el desempleo y la parálisis industrial.

De todo ello hay clara documentación en el libro de Lottman, que llega hasta el momento en que afloja la severidad de los castigos y en que comienzan los decretos de amnistía, con la previsible controversia entre quienes se quejaron de la excesiva tolerancia y quienes objetaban las excesivas represalias. Con los años aumentó la voluntad de olvidar, y eso es también documentado por Lottman en sus páginas finales. Escribe que la ley de amnistía impide citar hoy algunas de las fechorías de entonces, pero subraya que doce años después de haber sido sancionado, el escritor Henry de Montherlant fue designado miembro de la Academia Francesa (1960), y que una plaza fue señalada con su nombre. La casa en que vivió Céline tiene desde 1984 una placa autorizada por la prefectura de París. En ese mismo año se abrió un Cinéma Arletty en La Villette. En 1985 las piezas teatrales de Sacha Guitry fueron reeditadas con todo lujo en doce volúmenes.

Pero hasta el olvido fue difícil. La extradición, el juicio, la condena y la muerte del nazi Klaus Barbie, entre 1983 y 1991, fueron un recuerdo público constante de los dramas vividos en la década de 1940, con las vergüenzas de gobernantes, policías, militares, magistrados, milicianos y delatores. En el medio siglo transcurrido, el recuerdo fue también activado por los nombres de Paul Touvier, Jean Leguay, Maurice Papon, René Bousquet y hasta el propio François Mitterrand, cuyos antecedentes de aquella década volvieron a ser material periodístico. Un drama nacional tan extenso y tan complejo merecía historiadores tan devotos de la objetividad y de la documentación como Lottman demuestra serlo.

Los historiadores de la Masacre de San Bartolomé (1572) y los del Terror en la Revolución Francesa (1793) han sido respetados porque se ocupaban de temas distantes. Contra quienes se han ocupado de la Francia de 1940-1944 fue levantada en cambio la protesta de quienes no han querido "revolver el barro". Eso fue contestado por el filósofo francés Bernard-Henri Lévy, cuando se discutía el caso Barbie, proponiendo por lo contrario que el barro sea nuevamente revuelto: "El pueblo francés ***debe*** enterarse (y aún más si no ***quiere*** enterarse) y ***debe*** escuchar (y aún más si no ***quiere*** escuchar) que los judíos enviados a las cámaras de gas dieron sus primeros pasos allí entre filas de agentes policiales franceses que habían golpeado sus puertas a la madrugada".

ARTES Y LETRAS. Nombres importantes de la Depuración fueron desde luego los políticos y policías, como responsables de la mayor connivencia con los nazis. También importaron aquellos periodistas que hicieron campañas antisemitas y propuestas sociales de acuerdos con Alemania. Eso llevó, tras la Liberación, al juicio y al fusilamiento de Robert Brasillach, Paul Chack, Albert Lejeune, Jean Luchaire, George Suárez. Todos ellos habían firmado sus ideas.

Además fueron muchos los escritores cuestionados, algunos por sus textos, otros por sus declaraciones o por su abierta conducta de confraternidad con los nazis en fiestas sociales, como fue el caso de Jean Cocteau y de Sacha Guitry. Todos ellos terminaron por quedar exonerados del castigo, si se exceptúa a Pierre Drieu La Rochelle (que se suicidó en 1945) y a Louis-Ferdinand Céline, que permaneció en el exilio hasta que nuevas leyes permitieron su regreso en 1951. Entre escritores comprometidos con la colaboración en diversos grados, la historia ha señalado los nombres de Maurice Bardèche, Lucien Combelle, Jacques Chardonne, Alphonse de Châteaubriant, Roland Dorgelès, Bernard Fay, Ramón Fernández, Paul Fort, Jean Giono, Abel Hermant, Marcel Jouhandeau, Alain Laubreaux, Stephane Lauzanne, Charles Maurras (que tuvo notoria actividad política), Henry de Montherlant, Paul Morand, Armand Petitjean, Lucien Rebatet (condenado a muerte, pero indultado), André Salmon, Fernand Sorlot, André Therive, Jean Vignaud. Cabe agregar que también fueron cuestionados los editores Gaston Gallimard, Bernard Grasset y Robert Denöel. Este último fue asesinado por la Resistencia en diciembre 1945.

En el campo del teatro, el cine y el music-hall importó recordar el clima de frivolidad, fiestas, comidas y champagne con que París volvió a ser una fiesta, apenas comenzada la ocupación alemana. En lo individual, importaron también otros nombres, con la suposición de que su prestigio artístico habría hecho contagiosas sus ideas y su actitud colaboracionista, si ésta era cierta. Pero allí se interponen otras consideraciones. Seguir viviendo en Francia y seguir actuando en el cine o en un escenario pudo ser una necesidad y un único medio de vida para muchos de ellos, sin que eso suponga una adhesión a los nazis. En el cine francés llegaron a producirse 220 películas entre 1940 y 1944, lo que ya era un record en tiempo de guerra, pero los únicos contratos ventajosos para intérpretes y directores fueron en el período los que podía ofrecer la empresa Continental, de capitales alemanes, que produjo treinta de esas películas. En esa empresa se hizo **El cuervo** (***Le Corbeau***, 1943), una intriga de cartas anónimas, maledicencia y venganza que provoca crímenes y suicidios en una pequeña aldea. Dos años después, en la Liberación, se entendió que esa intriga era una metáfora de la ola de declaraciones, contra judíos y resistentes, que se había desatado desde 1940. Así la película fue entendida tardíamente como una retorcida difamación contra el país, aunque en verdad el argumento había sido escrito en 1937. La controversia terminó con una interdicción por dos años para el director H. G. Clouzot, el libretista Louis Chavance y el principal actor Pierre Fresnay.

Fuera de esos nombres, hubo poco o ningún castigo para otras figuras rectoras del espectáculo, como el director cinematográfico Henri Decoin, el coreógrafo Serge Lifar o el director y empresario teatral Charles Dullin. En Alemania se pudo marcar a directores, escritores, fotógrafos o intérpretes alemanes que colaboraron activamente en películas de la propaganda nazi, pero en Francia no existió algo similar con la colaboración. El resultado fue que muchas personalidades del espectáculo llegaron a ser citadas e interrogadas por comités de la Liberación, pero terminaron con penas leves o con la directa exoneración de cargos, porque sólo cabía objetarles algún episodio de sus vidas privadas, o haber pronunciado frases antisemitas o haber concurrido a fiestas alemanas. Entre los casos más sonados figuraron las actrices Arletty y Corinne Luchaire, el ex-boxeador Georges Carpentier, el compositor Georges Auric, la modista Coco Chanel, el pianista Alfred Corcot, los mencionados Sacha Guitry y Jean Cocteau, o el grupo de artistas que en 1942 accedió a visitar Alemania y que estuvo integrado por Danielle Darrieux, Suzy Delair, Viviane Romance, Junie Astor y Albert Préjean. El actor Robert Le Vigan, a quien se atribuían numerosos pronunciamientos antisemitas, terminó por elegir el exilio. Actuó y murió en Argentina. Otros artistas famosos como Maurice Chevalier, Tino Rossi, Edith Piaf y Mistinguett fueron cuestionados por haber actuado en Alemania pero su situación era ambigua, porque también demostraron haber ayudado a judíos, a presos y a resistentes. En 1949 ya estaban

clausurados los expedientes de esas y otras figuras, cuya conducta durante 1940-1944 pasó a ser una nota al pie de sus biografías.

Una relación de escritores y artistas debe incluir los nombres de quienes prefirieron trabajar fuera de Francia y no comprometerse con la ocupación alemana. Fue el caso de los directores René Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier y Max Ophüls, o de los intérpretes Jean Gabin, Michèle Morgan, Marcel Dalio, Victor Francen, todos los cuales trabajaron en el cine norteamericano durante esos años. Aunque permanecieron en Francia, tanto André Gide como André Malraux consiguieron mantenerse alejados de la política. El segundo fue después un discutido ministro para el gobierno de Charles De Gaulle.

La depuración, de Herbert Lottman; Tusquets, Barcelona, 1998. 548 págs.

El País Cultural, 20 de noviembre 1998.

Casi un género

El cine sobre rieles

COMO LE SUELE OCURRIR a todo especialista, en cualquier terreno, el escritor español Antonio Fernández Oliva recibió cierto día la consulta de un amigo, esa vez sobre películas vinculadas a trenes. Al revisar publicaciones descubrió que el tema era enorme y que los libros de cine no habían sabido tratarlo. Allí nació su idea de un volumen que recopilara las películas en que se aludiera a los ferrocarriles. Apuntó más de setecientos títulos pero terminó por seleccionar ciento cincuenta, en una moderación impuesta por la necesidad editorial y por el deseo de no abrumar al lector. Las puso en orden cronológico y documentó cada caso con precisión.

El cine y el ferrocarril fueron parientes, fueron contemporáneos y fueron amigos. Ambos nacieron en el siglo XIX, ambos dependen de ruedas, cintas y engranajes, ambos necesitan de grandes públicos, ambos traducen un movimiento con sentido, que es salir de algún lado para llegar a algún otro. Entre las primerísimas películas de la historia figuraron la llegada de un tren a una estación (por los hermanos Lumière, 1895), un beso furtivo en un vagón (por el inglés George Albert Smith, 1899), el Gran robo del tren por el americano Edwin S. Porter (1903), las primeras aventuras de Paulina (Pearl White) en las series de Louis Gasnier (1914). Y después:

a) La locomotora fue protagonista en **La rueda** de Abel Gance (1922) y en **La general** de Buster Keaton (1926). Un tren llevaba el correo nocturno en el notable documental inglés **Night Mail** (Harry Watt, 1936) y era difícil detener a otra locomotora lanzada en **Escape en tren** de Konchalovsky (1985);

b) La épica colocación de vías férreas fue parte mayor de **El caballo de Hierro** (John Ford, 1924), de **Unión Pacífico** (Cecil B. DeMille, 1939) y de **La conquista del Oeste** (John Ford, Henry Hathaway y George Marshall, 1962);

c) En un tren o en una estación ferroviaria se conocían, enamoraban, huían o peleaban Marlene Dietrich y Clive Brook (**Expreso de Shangai**, Sternberg, 1932), Robert Donat y Madeleine Carroll (**39 escalones** de Hitchcock, 1935), Trevor Howard y Celia Johnson (**Lo que no fue** de David Lean, 1945), Jennifer Jones y Montgomery Clift (**Indiscreción de una esposa** de Vittorio De Sica, 1953), Cary Grant y Eva Marie Saint (**Intriga internacional** de Hitchcock, 1959), Robert De Niro y Meryl Streep (**Enamorándose** de Ulu Grosbard, 1984);

d) En un tren culminaba el asesinato planeado por Barbara Stanwyck y Fred MacMurray (**Pacto de sangre** de Billy Wilder, 1944), y en otro tren Robert Walker proponía a Farley Granger un doble asesinato de familiares (**Pacto siniestro** de Hitchcock, 1951);

e) Fueron ferroviarios Jean Gabin en **La bestia humana** (Jean Renoir, 1938), Glenn Ford en su versión americana (**El deseo humano**, Fritz Lang, 1954), Pietro Germi en **El ferroviario** (Germi, 1956), Vaclav Neckar y Vladimir Valenta en **Trenes rigurosamente vigilados** (Jiri Menzel, 1966).

Hay mucho por agregar, desde luego. Primero Greta Garbo y después otras actrices se tiraban bajo un tren en las diversas versiones de **Ana Karenina**. En un tren inglés se esfumaba la anciana Dame May Whitty (**La dama desaparece** de Hitchcock, 1938). Todos los ferrocarriles franceses estaban amenazados por el sabotaje del *Maquis* durante la guerra (**La batalla del riel** de René Clement, 1945). La partida de un tren separaba a Gérard Philipe y Micheline Presle en **El diablo y la dama** (Autant-Lara, 1946) y también a Joan Fontaine y Louis Jourdan en **Carta de una enamorada** (Ophüls, 1948). En un tren llegan los pistoleros con los que deberá enfrentarse Gary Cooper en **A la hora señalada** (Zinnemann, 1951). Un largo tren es aniquilado cuando se derrumba **El puente sobre el río Kwai** (David Lean, 1957). Con otro tren el Mariscal Goering robaba tesoros de Francia y era urgente detenerlo (**El tren de Frankenheimer**, 1964).

Queda mucho más, pero a Fernández Oliva no le permitieron excederse. Así le faltó la violencia del asalto al tren emprendido por **La pandilla salvaje** (Sam Peckinpah, 1969) y el toque poético de **Pather Panchali** (Satyajit Ray, 1955) con los niños campesinos que se acercan al murmullo de las vías para conocer de lejos a la misteriosa ciudad. El autor cita con razón que hay un buen trozo ferroviario en **Los hermanos Marx en el Oeste** (Edward Buzzell, 1940), pero omite el momento culminante en que el tren sale de las vías, atraviesa el campo y Chico Marx grita a su compañeros "¡Estamos arando!".

Fernández Oliva demuestra un sólido conocimiento de su material, primero en las fichas técnicas, los argumentos y las descripciones de sus muchas películas, después en la referencia histórica cuando así procede. También prueba un afán de información que lo lleva a buscar el documental inglés de medio metraje o también la película ferroviaria alemana (**Das Stahltier**, Willy Zielke, 1935), que

Goebbels encargó y después prohibió, en parte por su estilo "impresionista" y en parte porque hablaba demasiado de los técnicos ingleses y franceses que hicieron progresar al ferrocarril.

En este panorama de cine y de historia, el autor sabe marcar en Abel Gance "una buena dosis de megalomanía" (p. 41), o también "los aburridos y obsoletos principios de la industria cinematográfica española" durante el franquismo (p. 92). Pero no pretende hacer críticas cinematográficas ni tampoco inventa una estética que se acomode a la relación Cine-Ferrocarriles. Un autor francés la habría inventado. Con adecuada moderación, Fernández Oliva cumple sobradamente las obligaciones de su tema y lo decora con calidades de fotografía, papel e impresión, agregando cuarenta páginas finales de afiches en colores, todos ellos tan vistosos como ilustrativos.

Historia del tren a través del cine, de F. Antonio Fernández Oliva; Edición Film Ideal, Barcelona, 1998. 192 págs.

El País Cultural, 19 de marzo 1999.

mudarse a Marte, el libro es ameno, porque Galeano tiene una prosa fluida, intercala toques de humor y ha inventado como decoración recuadros con anécdotas que a veces tienen gracia. Aunque sería fácil objetarle algún desborde filosófico y alguna repetición, el material termina por ser impresionante.

SIMPLIFICANDO. Pero como sociología, o como material de lectura para ayudar a entender la realidad, todo ello sufre de cierto simplismo. Propone una minoría de villanos que hacen las maldades y un enorme contingente de pueblos inocentes que son castigados por ellas. Allí las culpas de las masas quedan afuera, aunque sería fácil mirarlas. En otras épocas y en otros sitios, el fanatismo religioso, nacionalista y anónimo explicó y explica las maldades colectivas, como las masacres en las Cruzadas de la Edad Media, o el destrato brutal a la mujer en los países mahometanos, o los atentados terroristas que esos mismos países fomentan, o las luchas permanentes entre israelíes y palestinos por un pequeño territorio de Oriente Medio, o las guerras entre países africanos vecinos. Hace dos siglos la Revolución Francesa tuvo la aprobación popular para enviar a centenares de nobles a la guillotina, pero quince años después de la caída de la Bastilla (1789) ese mismo pueblo francés coronó con entusiasmo a Napoleón (1804), creando otros nobles y otros privilegios.

MULTITUDES. En este siglo, no habría avanzado el nazismo sin un extenso y anónimo antisemitismo. No se habrían producido dos guerras mundiales sin un fuerte nacionalismo en los países combatientes y no existiría ese nacionalismo si todos los países no lo fomentaran cada día con himnos, banderas, historias deformadas y continuos aniversarios de victoria. Tampoco habrían progresado Hitler, Mussolini, Stalin, Mao Tse-tung, Somoza, Trujillo, Duvalier, Batista, Pérez Jiménez o Banzer sin las multitudes que los votaron, empujaron o toleraron. No habría existido un Joe McCarthy ni se habría iniciado la guerra de Vietnam sin la popular desconfianza norteamericana contra todo lo que oliera a izquierda, por noble que fuera su intención.

Con esos conflictos perseveran los traficantes de armas, denunciados por Galeano junto a las hipocresías de los gobiernos de Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Rusia y China, que se supone son los custodios de la paz universal en las Naciones Unidas, pero que también fabrican armas y las venden. Hace muy poco, el lector de la prensa pudo saber que Sadam Hussein y Augusto Pinochet eran reconocidos villanos modernos pero también se enteró de que estaban apoyados por multitudes en Irak y en Chile. El argentino adulto sabe bien que los golpes militares de Onganía (1966) y de Videla y Massera (1976) tuvieron al comienzo un apoyo enorme, porque venían a corregir gobiernos previos y a poner orden en la casa. En la Argentina reciente, Menem decretó un indulto (1990), que pocos apoyaron, a favor de Videla, Massera, Viola y otros militares antes condenados a prisión perpetua. Lo que Galeano no dice es que a pesar del indulto, de los lujosos viajes presidenciales, del castigo económico a maestros, jubilados y hospitales, más los famosos "robos para la Corona", una mitad de los ciudadanos argentinos dio a Menem la reelección en 1995. El masoquismo está nacionalizado.

Eduardo Galeano vuelve al combate

Retrato de un mundo horrible

EL SUBTÍTULO dice "La escuela del mundo al revés", pero eso sólo se apoya en algunas contradicciones. En Uruguay, una cárcel se llama Libertad y en Chile un campo de concentración se llamó Dignidad. En Estados Unidos, el Departamento de Defensa debería llamarse de Ataque, porque nunca sus ejércitos debieron defenderse y en cambio atacaron con profusión en América Central o en Irak. Fuera de esas y otras bromas verbales, Galeano no retrata el mundo al revés sino al derecho, tal como está a fines del siglo. No le gusta y sabe decirlo.

Los capítulos iniciales señalan las crueldades contra las víctimas de la escala social, como los niños, las mujeres, los negros, los indios, los pobres. Otros capítulos avanzan hasta buscar culpables, en un desfile que comprende a los ejércitos, la policía violenta, los fabricantes y vendedores de armas, los automóviles asesinos, los machistas, los fraudes de mercaderes y banqueros, la sociedad de consumo, la concentración de prensa-radio-televisión, la cadena de comidas McDonald's, la publicidad, el cine de Hollywood, los juegos electrónicos, las camisetas de fútbol vendidas a la propaganda comercial. Todo lo que Galeano apunta es cierto y procede de la selección de un escéptico de docenas de libros y revistas, con fuentes citadas al final de cada capítulo. Si su libro fuera un recetario de medidas sociales, la felicidad mundial se lograría al eliminar Bancos, automóviles, televisión, telenovelas, propaganda, la industria química, la industria petrolera y muchos otros fastidios. A pesar de que la lectura provoca el deseo de

En cuanto al Pueblo-Víctima, debe ser antipático recordar que de ese pueblo salen también los secuaces de los villanos ***ut supra***, como ministros, funcionarios, carceleros, policías, soldados, torturadores, sin olvidar la extracción popular de los violadores de niños y de las mujeres indefensas. El racismo en Estados Unidos ha sido feroz, como Galeano lo marca, pero no nace de gobiernos y de leyes, que han sido muy liberales en las últimas décadas, ni nace tampoco del Ku Klux Klan o grupos similares, sino que surge de un prejuicio irracional en gente blanca que se niega a compartir con un negro el restaurante, el ómnibus, la iglesia, el baño y desde luego el sexo.

Las maldades a que lleva el capitalismo son ciertas, y Galeano hace bien en señalarlas, pero cabe recordar que el capital produce las mercancías que la gente quiere, más otras que la propaganda sabe imponerle. No existirían la televisión más ordinaria ni el cine americano de balazos y explosiones ni la prensa sensacionalista ni las revistas pornográficas si no hubiera un público que consume todo ello con avidez. No habría traficantes de droga si no existiera una enorme demanda por ella. Entre los datos de la barbarie moderna, Galeano marca la aniquilación de las selvas en Brasil y la explotación de los obreros del caucho, pero ocurre que hacen falta neumáticos para la creciente fabricación de aviones y automóviles, entre otros usos, a fin de que Galeano pueda viajar. Con árboles derribados en algún lado (Brasil, Canadá, Noruega, Finlandia, Suecia) se fabricó el excelente papel del libro de Galeano. Con alguna maquinaria perfeccionada por técnicos europeos o norteamericanos se logró la excelente impresión de su texto y sus grabados.

La correcta moraleja del cuento sería que no se deben buscar culpables en los cuatro puntos cardinales sino reconocer la complejidad del tejido social, eligiendo los villanos donde están pero también el apoyo popular que los empuja. Para corregir algunas maldades habría que crear un improbable "capitalismo con rostro humano", pero ocurre que antes de esa utopía ya fracasó la otra utopía de un "socialismo con rostro humano", que empezó con otros entusiasmos y después creó dictadores, explotación, asesinos y corrupción (en la URSS, en Europa Oriental, en China), al punto de que habrían sido preferibles las barbaries anteriores. En sus últimas páginas Galeano manifiesta un singular optimismo por recientes movimientos populares, desde los indios de Chiapas y los "sin tierra" de Brasil, a los grupos ecologistas y pacifistas, pero su libro es, a la inversa, un documento de cómo los ideales han sido machacados en toda la historia y en toda la geografía. Se trata de las maldades, probablemente congénitas, de una especie humana que incluye también a los lectores del libro. Es obvio que Galeano está con el pueblo, como siempre lo estuvo, pero cuando divide el mundo en Buenos y Malos incurre en una lectura deficiente de la realidad.

Patas arriba (La escuela del mundo al revés) de Eduardo Galeano; Ediciones del Chanchito, Montevideo, 1998. 366 págs.

El País Cultural, 26 de marzo 1999.

Marilyn asesinada

SI LA NOTICIA fuera publicada en un diario o en una revista semanal, el título pudo haber sido:

Los hermanos Kennedy mandaron a asesinar a Marilyn Monroe en 1962.

Y eso causaría gran impacto. Por un lado, reforzaría la imagen de Marilyn víctima: la hija de madre soltera, la infancia desgraciada, el difícil ascenso, el estrellato peleado, la renuncia a Hollywood y su vuelta, los tres matrimonios con tres divorcios, la relación irregular con otros hombres, todo ello culminado en un presumible suicidio con barbitúricos o quizás una muerte involuntaria al excederse en las píldoras para dormir.

Por otro lado, llamar criminales a John Fitzgerald Kennedy y a su hermano Robert, en un título periodístico, sería atentar contra la fama de dos políticos que eran buenos mozos y que se destacaron en la presidencia de Estados Unidos y en el combate contra la Mafia. Ambos también fueron asesinados (1963, 1968), con lo que a su tiempo tuvieron una imagen histórica de víctimas.

NOTICIA FATAL. Y sin embargo, el asesinato de Marilyn, por orden de los Kennedy, es el mensaje central de este libro de Donald H. Wolfe, un escritor cuya competencia se elogia en la solapa, como entendido en el caso Watergate (1972), como guionista de Steven Spielberg, como conocedor de Marilyn desde 1958. La mejor calificación está en la otra solapa, que recoge para Wolfe los elogios de Peter H. Brown, de Fred Lawrence Guiles y de Anthony Summers, autores de otros tres libros sobre Marilyn.

A Wolfe le lleva noventa páginas, distribuidas en catorce capítulos contar los hechos de agosto 1962, antes y después de la muerte de Marilyn. Su texto puede abrumar a un lector civilizado, que quiere ver la verdad en pocas palabras, y la dificultad se debe ante todo al extenso reparto de personajes principales y secundarios, que incluyen a los Kennedy, a Peter Lawford, un ama de llaves, una secretaria, un chofer, dos médicos, demasiados policías, demasiados detectives. La trama de estos capítulos incluye la muerte de Marilyn en una habitación, el traslado del cuerpo a otra, la incertidumbre sobre las visitas y llamadas telefónicas previas, las pistas falsas sembradas, los cambios de cronología, la desaparición de registros y documentos, los sospechosos viajes de jefes policiales (de California a Washington, para hablar con Robert Kennedy), las declaraciones contradictorias y corregidas de diversos personajes secundarios. En el conjunto, el lector civilizado comienza a clamar por un Ellery Queen o una Agatha Christie que le resuma los hechos, simplificando el caos. Un Quién Es Quién y una Cronología habrían sido valiosos auxiliares para la lectura. Pero hay que esperar al final.

El abundante texto deja muy claro que Wolfe leyó ante todo lo que escribieron otros. En la página 71 puntualiza que se han escrito 110 (ciento diez) libros sobre Marilyn y allí señala, con honestidad, que Frank Capell fue en 1964 el autor de un folleto, ***The Strange Death of Marilyn Monroe***, donde se sugiere por primera vez el crimen y la mano

de los Kennedy. Pero a Wolfe no le gustan las explicaciones de Capell ("un complot comunista" hecho por dos gobernantes) y apunta que ya en 1964 el FBI tomó nota del libro y llamó la atención de Robert Kennedy al respecto.

Los 110 libros no impiden que Wolfe retome en la página 107 la resabida historia de Marilyn, desde el nacimiento en 1926 hasta sus amores con JFK y probablemente también con el hermano Robert. Allí no hay mucho de nuevo, excepto la reiterada constancia de que Marilyn tenía amigos comunistas y una frecuente relación con Frederick Vanderbilt Field, sospechado de agitador por el FBI. También su psicoanalista Ralph Greenson habría sido un comunista militante, y eso explica que J. Edgar Hoover, gran jefe del FBI, haya advertido a JFK sobre el peligro nacional que suponía su relación con Marilyn.

SEMANAS CRÍTICAS. En mayo 1962 todo parecía ir bien, hasta el momento en que Marilyn viaja especialmente a New York para cantar "Feliz cumpleaños, Presidente" en un acto público. Después los problemas se precipitan. Alrededor de Kennedy había demasiadas mujeres, como luego documentaría Seymour Hersh en su libro ***El lado oscuro de JFK***. También había serios problemas políticos internacionales, desde el Muro de Berlín a Cuba, lo cual incluyó la fracasada invasión de Bahía de Cochinos y después la porfía con Kruschev por los misiles. Por su parte, Marilyn se sentía usada como "objeto sexual" (como "un pedazo de carne", llegó a decir) y se agravaban sus conflictos con la 20th. Century Fox, donde una nueva directiva veía con disgusto sus demoras y sus faltas. Así fue como la empresa despidió a Marilyn en junio, y aunque luego se llegó a un arreglo verbal, el rodaje de **Something's Got to Give** quedó interrumpido. En esos momentos ella no contó con los apoyos que creía tener, no consiguió que ninguno de ambos Kennedy la atendiera en el teléfono y comenzó a amenazar con una represalia de revelaciones políticas. En los meses y años previos había tomado nota de muchos diálogos con los Kennedy y entre sus apuntes que amenazó divulgar figuraban: "…los planes del gobierno para usar pandilleros de la Mafia para asesinar a Fidel Castro, pruebas atómicas, los vínculos de Sinatra con el mundo del hampa, los derechos civiles, los intentos de Bobby por meter preso a Jimmy Hoffa y una nota que indicaba que Bobby había persuadido al Presidente a que retirara el apoyo aéreo estadounidense en el desastre de la Bahía de Cochinos" (p. 65).

O sea que Marilyn era un peligro político, agravado por el presunto comunismo de sus relaciones, todo lo cual fue materia de consejo del FBI a Kennedy. Había que romper con Marilyn y hacerla callar. Después de muchas vueltas y diálogos ineficaces, más una cruel sesión de Marilyn drogada y violada (p. 387), el relato de Wolfe llega al momento crucial. En la tarde del 4 de agosto de 1962, Bobby Kennedy y dos hombres anónimos se presentan en casa de Marilyn, alejan al personal de servicio y consiguen inyectarle "una cantidad de barbitúricos suficiente para matar a quince personas" (p. 405). Lo cual explicaría que la muerte fuera después atribuida a los barbitúricos, con un frasco tirado junto a la cama, pero que en cambio no se encontrara rastro de ellos en el estómago. La autopsia fechada agosto 5, que se transcribe en página 411, atribuye la muerte a "ingestión de sobredosis", lo cual sería falso. Y por otro lado, la jerarquía de Bobby Kennedy explicaría el acatamiento policial y el miedo de los testigos, con lo cual progresó durante décadas una versión deformada de aquella muerte.

Todo lo que escribe Wolfe es muy verosímil y está refrendado con investigaciones del mejor cuño periodístico, con una cita tras otra. También es horrible. Lejos de la historia del cine, que queda como tema lateral, la tragedia de Marilyn pasa a integrar la lista de Grandes Crímenes del Siglo, que en Estados Unidos reunió, en pocos años, los asesinatos de ambos Kennedy, de Martin Luther King, de Malcolm X, del sindicalista Jimmy Hoffa, sin olvidar a los estudiantes que mataron a otros estudiantes porque tenían unas armas a mano. No es una historia feliz.

Marilyn Monroe. Investigación sobre un asesinato, de Donald H. Wolfe; Emecé Editores, Buenos Aires, 1999. 416 págs.

El País Cultural, 16 de julio 1999.

Más sobre Listas Negras
Crisis política en Hollywood

ENTRE 1947 Y 1960 unas trescientas personalidades del cine norteamericano (escritores, directores, intérpretes, técnicos, utileros, músicos) perdieron repentinamente sus trabajos. Habían quedado incluidos en las Listas Negras de las empresas, por su real o presunta filiación comunista. El organismo fiscal de la acusación fue de hecho la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, a través de los así llamados Comités de Investigación sobre Actividades Antiamericanas (HUAC, por sus iniciales en inglés). Los jueces que dictaron las condenas fueron las mayores empresas del cine: Warner Brothers, Metro Goldwyn Mayer, 20th. Century Fox, Paramount, Columbia Pictures, RKO, Universal, con prolongación a productores menores. Se ha señalado sin embargo que más grave que la conducta empresaria fue la de los Bancos que las respaldaban y que insistieron en aplicar las Listas Negras para evitar el ***boycott*** a tal o cual película. La American Legion (organización de veteranos de guerra) vigilaba que ciertos nombres no aparecieran en las pantallas.

Los resultados individuales de esas restricciones incluyeron numerosos casos de ruina personal y de exilio, más alguna muerte (John Garfield, por ataque al corazón, mayo 1952). Un resultado mayor fue la eliminación de temas sociales en el cine. Ya en 1947 William Wyler señaló que en el clima político y moral de ese momento habría sido imposible filmar **Lo mejor de nuestra vida**, que él había dirigido en 1946 y que planteaba los dramas de los veteranos de guerra. Y desde luego, también habría sido imposible replantear los temas de la depresión económica en la década de 1930, como antes lo habían hecho **Ganarás el pan** (King

Vidor), **Viñas de ira** (John Ford) o numerosos títulos de la Warner Brothers. Todo lo que pudiera parecer una crítica al capitalismo fue suprimido de hecho. En 1951 Chaplin se fue de Estados Unidos.

HISTORIA DETRÁS. Las raíces de aquellos episodios del cine comienzan en el extendido recelo del norteamericano medio ante todo lo que pudiera parecer comunismo, socialismo, anarquismo, trotskismo o cualquier forma de disidencia con la estructura social. Sus instancias mayores fueron la misma Revolución Rusa (1917), el proceso y ejecución de los anarquistas Sacco y Vanzetti (1920 a 1927), algunas medidas socialistas en el primer gobierno de Roosevelt (desde 1933), el pacto nazi-soviético (1939) y los diversos gobiernos comunistas iniciados en Europa oriental (desde 1945). Cuando comenzaban las Listas Negras en 1947 se sucedían además las revelaciones sobre el espionaje soviético en Estados Unidos y poco después la revolución comunista en China (1949) y la guerra de Corea (1950-1953). El comité parlamentario para el cine tuvo además su precedente en otro comité de 1938, que terminó por cancelar la breve existencia del Federal Theatre Project, iniciado bajo el gobierno Roosevelt.

Aun más importante que todo antecedente fue el clima político inaugurado por el senador McCarthy (desde febrero 1950). Aunque él no se ocupó del cine, las denuncias de McCarthy abarcaban todas las ramas del gobierno y de las profesiones, dando motivo también a las sospechas sobre la conducta de los comunistas de Hollywood. Desde 1951 la alarma sobre el comunismo invadió al país.

PUNTAPIÉ INICIAL. El primer episodio de las Listas Negras ocurrió en 1947, cuando siete escritores, dos directores y un productor, luego agrupados como los Diez de Hollywood, se negaron a contestar preguntas políticas ante el comité parlamentario en Washington. Esto significó oficialmente un "desprecio al Congreso", cargo ratificado por la Cámara de Representantes y más tarde por la justicia, con diez condenas a prisión. Pero después de McCarthy, las Listas Negras aumentaron con más acusaciones, interrogatorios y confesiones, dividiendo al mundillo cinematográfico en dos bandos que cabe llamar Delatados y Delatores.

Por otro lado, era cierto que muchas personalidades del cine eran comunistas o lo habían sido en algún momento previo. En la década de 1930, tanto en Estados Unidos como en Francia, muchos intelectuales y artistas entendieron que la Unión Soviética era el único baluarte que resistía ante el avance fascista, con un ejemplo mayor en la guerra civil española (1936-1939), aunque ese apoyo de la URSS tuvo allí sus entretelones sórdidos. Desde 1941, cuando el territorio soviético fue invadido por los ejércitos nazis, plegarse al comunismo no era un acto de subversión: significaba una adhesión a la causa de los mismos Estados Unidos, que en diciembre 1941 entraron en guerra. Pero los comunistas previos a 1941 pasaron a integrar un grupo que recibió el pintoresco nombre de "antifascistas prematuros".

NOBLES INTENCIONES. Los antecedentes y las circunstancias aclaran el reducto de buena fe con que pudieron proceder los diversos bandos. Durante la así llamada Guerra Fría, la Cámara de Representantes, con sus comités sucesivos, debió creer que identificar a comunistas ocultos era una tarea patriótica. Los comunistas

víctimas, empezando por los Diez de Hollywood, debieron creer que sus convicciones políticas eran un asunto personal, protegido por la Constitución de los Estados Unidos, la cual garantiza la libertad de ideas y de afiliación a partidos. El Partido Comunista tenía existencia legal y no era delito ser su asociado. Con los Diez de Hollywood colaboró inicialmente un Comité por la Primera Enmienda, algunos de cuyos miembros (Humphrey Bogart, John Huston, Lauren Bacall, Danny Kaye, Richard Conte) viajaron a Washington a defender el derecho a la libre opinión. Ese viaje de 1947 fracasó cuando los viajeros comprobaron que sus defendidos eran realmente comunistas y que se negaban oficialmente a admitirlo.

Los delatores de esos comunistas también debieron creer que decir la verdad sobre afiliaciones propias y ajenas era la actitud correcta en momentos de crisis. Casi todos ellos se fastidiaban de que hubiera comunistas que ocultaran serlo.

Una vez descontada la buena fe inicial, allí empiezan los errores de procedimiento y conducta que derivaron a tantas tragedias personales y colectivas. La Cámara de Representantes podía y hasta debía interrogar, aduciendo ulteriores propósitos legislativos pero no tenía derecho legal a juzgar afiliaciones políticas personales, porque los acusados no eran revolucionarios subversivos, con labores de espionaje o formación de grupos armados, sino intelectuales que concurrieron a ciertas reuniones o dieron dinero a causas que creyeron progresistas. Los interrogatorios de ese Comité desmintieron las garantías habituales de todo proceso judicial, que habría requerido mejores pruebas para los cargos, mejor opción de defensa para los acusados, mejores jueces para evaluar culpas políticas. Por otra parte, de aquellos interrogatorios no surgió siquiera un proyecto de ley que justificara las investigaciones, ni surgió tampoco la evidencia de un contenido comunista en las películas mencionadas. Los comités no parecieron advertir que las películas de Hollywood no son hechas solamente por escritores sino ante todo por productores que las deciden.

MALA ESTRATEGIA. Hubo otros excesos. Del lado de las víctimas, empezando también por los Diez de Hollywood, habría sido más sencillo y más legal admitir sus vinculaciones comunistas y defenderlas como protegidas por la Constitución. Al negarse a contestar preguntas al respecto, estaban desafiando al Poder Legislativo, lo cual los llevó ante la justicia. Por otra parte, su resistencia era estéril, porque estaban negando afiliaciones políticas que el Comité, el FBI y la American Legion habían documentado previamente hasta el exceso, como lo probarían después las veinte páginas descriptivas en un apéndice del libro ***Only Victims*** de Robert Vaughn (1972).

En cuanto a los delatores (Elia Kazan, Edward Dmytryk, Rod Steiger, Budd Schulberg, Richard Collins y setenta nombres más) también parece obvio que se creyeron en el deber moral de decir la verdad sobre sí mismos, pero el Comité los obligaba a decir nombres de terceros, y eso significaba arruinar vidas ajenas. Entre otros, los tuvo que decir bajo protesta el actor Larry Parks, porque era empujado a arrastrarse hasta la delación o interrumpir allí mismo su carrera. En perspectiva, parece mejor la conducta de quienes aceptaron hablar ante el Comité pero se negaron a denunciar a terceros. Esa fue la actitud de Lillian Hellman, de Paul Robeson, de Arthur Miller, de Lionel Stander. En el punto interfiere la economía personal, porque

muchos colaboradores de la investigación sólo tenían al cine como medio de vida profesional y vieron la delación como un paso necesario para seguir trabajando. Alguna vez Orson Welles dijo que los delatores estaban protegiendo sus mansiones y sus piscinas, pero no todos los delatores tenían piscinas.

NOMBRES PROPIOS. El primer grupo citado por el comité parlamentario comprendía 19 personas. Diez de ellas fueron interrogadas y se negaron a contestar sobre sus afiliaciones políticas y gremiales. Eran el productor Adrian Scott, los directores Edward Dmytryk y Herbert Biberman, los guionistas Dalton Trumbo, Albert Maltz, Ring Lardner, Lester Cole, Sam Ornitz, John Howard Lawson, Alvah Bessie, luego conocidos globalmente como los Diez de Hollywood. Un undécimo testigo fue el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, quien contestó que no estaba afiliado al sindicato de libretistas ni tampoco a ningún Partido Comunista. Quedó en libertad y viajó a Alemania al día siguiente.

Ocho hombres citados por el Comité no llegaron a ser interrogados. Eran los directores Irving Pichel, Robert Rossen y Lewis Milestone, los escritores Richard Collins, Gordon Kahn, Howard Koch, Waldo Salt, el actor Larry Parks. Pero la citación del Comité ya alcanzó para que todos ellos ingresaran a las Listas Negras entonces iniciadas.

No existe un registro oficial de las Listas Negras. Es seguro que la Cámara de Representantes y el Senado de Estados Unidos han conservado las actas de un centenar de testimonios, pero eso no informa sobre sus consecuencias, y deja fuera el caso de quienes no fueron citados y de quienes huyeron a tiempo hacia México, Italia, Inglaterra o Francia. Por su misma índole de dato confidencial entre empresas, las Listas Negras fueron aplicadas de hecho pero no quedaron registradas como pronunciamiento de ellas.

Los historiadores han debido trabajar así sobre numerosos artículos periodísticos y sobre libros sucesivos. Eso comprende las revistas anti-comunistas de aquel momento (***Counterattack***, ***Red Channels***, los folletos de AWARE), las constancias periodísticas, las pocas explicaciones de Kazan sobre su famoso testimonio, los reportajes a víctimas como Ring Lardner y Albert Maltz, una autobiografía por Walter Bernstein, otra por Edward Dmytryk, las 35 entrevistas a delatados y sus familiares en el libro ***Tender Comrades***, los perspicaces análisis de Howard Suber en un estudio de 1968 que hoy sólo se consigue en copia a mimeógrafo. Fue original y valioso el aporte de Victor Navasky (en ***Naming Names***, 1980) interrogando a muchos delatores para conocer sus razones y sus circunstancias. También es excelente la documentación de ***Only Victims*** de Robert Vaughn, donde un apéndice enumera 74 delatores, sus fechas de presentación y los nombres que cada uno mencionó, nombres que desde luego se reiteran a lo largo de esas listas.

En cine han quedado algunos rastros de esos episodios. Un documental de 1947, probablemente dirigido por John Berry, registra los primeros interrogatorios, que se iniciaron con los pronunciamientos anticomunistas de productores (Jack Warner, Walt Disney), de actores (Robert Taylor, Gary Cooper, Adolphe Menjou), de escritores (Morrie Ryskind, Ayn Rand), todo lo cual dejaba adivinar ya las divisiones que asomaban dentro de Hollywood. En 1990 Irwin Winkler produjo y dirigió **Culpable por sospecha** (***Guilty by Suspicion***), un drama sobre un director (Robert De Niro)

colocado en las Listas Negras, con pérdida inmediata de su trabajo; en los detalles de esa trama asoman los modelos reales de varios personajes.

Pero a lo largo de cuatro décadas, la documentación sobre Listas Negras ha crecido hasta un grado insospechable. Aunque los nuevos textos sólo alcanzan una difusión limitada, una nueva fama de las Listas Negras reapareció para el público con libros, revistas y hechos de 1998 y 1999. Esa perduración del tema fue útil. Sólo ahora se conocen algunos entretelones dramáticos y también pintorescos de aquellos años llenos de intrigas, disimulos y conflictos personales. Un malentendido habitual es resumir aquellos episodios por las delaciones de Elia Kazan (abril 1952), testimonio que trascendió por su importancia como director de cine y teatro, por su voluntad de exhortar a la emulación de su conducta y por la publicidad que quiso dar a su testimonio. En el caso suele olvidarse que Kazan sólo delató a antiguos compañeros del teatro neoyorquino (en 1935-1936) y no a comunistas de Hollywood. Más importantes y nutridos han sido en 1951 los testimonios de actores, como Larry Parks, Sterling Hayden, Marc Lawrence, de escritores como Richard Collins, Martin Berkeley, Leo Townsend y Budd Schulberg, de músicos como David Raksin, de directores como Frank Tuttle. La suma de sus declaraciones es todo un borrador de las Listas Negras. El testimonio de Berkeley (setiembre 1951) sumó ciento cincuenta nombres de presuntos comunistas.

EL CASO DMYTRYK. El fallecimiento del director Edward Dmytryk, en julio 1999, dio otro motivo a la revisión de las Listas Negras. Entre 1939 y 1947, antes de verse enredado en la crisis política, Dmytryk llegó a dirigir en varias empresas 23 películas de estricta clase B, un estilo de producción económica que luego sería cancelado por el avance de la televisión. En su lista hubo dos películas de cierto relieve, ambas ubicadas en el género del ***film noir,*** un molde tan barato como eficaz, que fue habitual en el cine norteamericano de la época. Una fue **El enigma del collar** (***Murder, My Sweet***, 1944), sobre novela ***Farewell, My Lovely*** de Raymond Chandler, que dio un papel de "detective duro" al actor Dick Powell, antes galán cantante en la Warner. La otra fue **Encrucijada de odios** (***Crossfire***, 1947), que tuvo una curiosa historia. El argumento original, en una novela de Richard Brooks, presentaba un crimen en el que la víctima era un homosexual. Como este dato sería una prohibición absoluta para el Código moral de la época, el productor Adrian Scott y el director Dmytryk convirtieron a la víctima en un judío, con lo cual el criminal era un declarado antisemita. También eligieron como víctima a Sam Levene, un actor judío. Esto dio a **Encrucijada de odios** el mérito de ser una de las pocas películas que tratara hasta entonces ese ángulo del racismo, y así lo hizo constar Dmytryk en sus entrevistas. Pero revisada en video, medio siglo después, esa ambición parece excesiva. La realización tiene sus méritos, con un comienzo de crimen violento y con la fotografía abundante en sombras que los estudios RKO sabían explotar. Fuera de ello, el dato del antisemitismo es apenas una gota en los diálogos, mientras se averigua entre varios soldados quién pudo cometer aquel crimen.

Edward Dmytryk

ENTRADA Y SALIDA. En julio 1944 Dmytryk se había afiliado al Partido Comunista, recibiendo la tarjeta 46859*,* que después reprodujo en el libro de su autobiografía (***Odd Man Out*****,** 1998). Pero pronto tuvo malas experiencias con el comunismo. Había terminado el rodaje de **Acorralado** (*Cornered*, 1945), que describía cómo el protagonista (nuevamente Dick Powell) debía localizar a los presuntos asesinos de su esposa. Dado que una parte de la acción ocurría en Buenos Aires, el libretista John Wexley, también comunista, había intercalado algunas frases condenatorias a la colaboración argentina con los fugitivos nazis, dato histórico correcto de 1945. Pero Dmytryk y el productor Scott tacharon algunas de esas frases, no por su contenido sino por el enfoque discursivo que distraía de la acción. Esto no fue aceptado por Wexley, quien llamó en su auxilio a John Howard Lawson y Richard Collins, dos escritores también comunistas. El caso terminó con que Scott y Dmytryk quedaron suspendidos como afiliados al Partido. Meses después, el director contempló cómo el escritor Albert Maltz era amonestado severamente por haber escrito en el periódico ***New Masses*** una nota donde postulaba que los artistas y los escritores deben ser juzgados por su obra y no por sus afiliaciones políticas. Enjuiciado por sus pares, Maltz debió publicar una retractación de aquella postura. Para Dmytryk, esas presiones comunistas eran un síntoma de la disciplina partidaria y un agravio a la libertad de expresión. También Elia Kazan, Robert Rossen y Budd Schulberg llegarían a quejarse de las presiones que el Partido Comunista quiso imponerles en algún momento. Sus protestas los llevaron a la delación.

Dmytryk se consideraba alejado del Partido en 1945. Pero en 1947 se iniciaron los interrogatorios parlamentarios que derivaron a la condena de los Diez de Hollywood. Por solidaridad profesional se adhirió a la estrategia defensiva que el grupo y sus abogados inventaron para el caso, negándose a contestar la pregunta básica sobre afiliación comunista pasada o presente. Después discrepó con esa táctica, que creyó ordenada desde Moscú, y discrepó también con el ataque que varios acusados formularon contra el Comité, en encendidos discursos que más tarde fueron publicados. En apariencia, Dmytryk habría preferido la sencilla admisión de haberse afiliado al Partido, formulando su defensa con bases constitucionales.

Entre 1947 y 1950, mientras se tramitaba el caso de los diez acusados, Dmytryk llegó a filmar tres películas en Inglaterra, cuya exhibición en Estados Unidos provocó el inmediato ***boycott*** por la American Legion y otros grupos. Entretanto, la Cámara de Representantes dictaminó que las negativas de los Diez de Hollywood eran un desprecio al Congreso. La consiguiente denuncia judicial terminó en que Dmytryk y Herbert Biberman fueron condenados a seis meses de prisión, mientras los otros ocho, procesados por otro juez, fueron condenados a un año. Vuelto de Inglaterra, Dmytryk cumplió su condena. Compartió con Albert Maltz una prisión en West Virginia y allí tuvo un curioso compañero. Era J. Parnell Thomas, el congresal que había presidido en 1947 el comité parlamentario. Tras ser enjuiciado por manejo delictivo de dineros oficiales, Parnell Thomas se vio entre rejas junto a sus rivales de los años previos.

En la cárcel, Dmytryk reflexionó que estaba entregando parte de su vida tras una causa comunista en la que ya no creía. Lo escribió en su Autobiografía: “Llegué a ver claramente que el Partido y mis ideales no se relacionaban entre sí, y que yo podía mantener mis creencias mientras me separaba completamente de un grupo político que durante décadas bajo Stalin traicionó a todos los ideales, incluyendo aquellos que los comunistas adujeron originalmente como propios”.

Fue así como Dmytryk salió de la cárcel, terminó por presentarse ante otro Comité parlamentario y aseguró bajo juramento la identidad comunista de 26 personas de Hollywood, incluyendo a seis directores (Berry, Biberman, Dassin, Michael Gordon, Frank Tuttle, Bernard Vorhaus) y varios escritores con los que había trabajado.

LOS RESULTADOS. En una de las primeras secuencias de **El delator** (John Ford, 1935), tres oficiales ingleses miran con desprecio al protagonista (Victor McLaglen) cuando éste recoge las veinte libras esterlinas con que le retribuyen por haber entregado a su amigo Frankie (Wallace Ford), héroe de la resistencia irlandesa en 1922. Como le ocurriera a tantos otros en su situación, el delator sabe que se sentirá crucificado por el bando al que traicionó, pero al mismo tiempo es desdeñado por el bando contrario. La delación es un pecado de conducta.

Esto le ocurrió a Dmytryk desde abril 1951, porque la delación lo puso en conflicto con unos y con otros. Como lo declara en su biografía, no le fue fácil conseguir más trabajo como director cinematográfico y tropezó con algún veto absoluto en la empresa Warner. Pero sobre todo, se vio rechazado cuando quiso colaborar con el Partido Demócrata, ayudando en la campaña presidencial de Adlai Stevenson (1952) y después en la de John F. Kennedy (1960). En ambos casos le dijeron sin mucho disimulo que muchas gracias pero que su nombre era una mala palabra.

La delación sirvió para que desde 1952 Dmytryk reanudara su carrera como director, en buena medida con el apoyo del productor Stanley Kramer, un independiente que no quería acceder al régimen de las Listas Negras y que aceptó a un renegado. Así Dmytryk dirigió otras 21 películas hasta 1972 y después comenzaron sus años de oscuridad, hasta su fallecimiento en 1999, a los noventa años. De esa segunda zona de su obra cabe rescatar el éxito comercial de **El motín del Caine** (*The Caine Mutiny*, 1954), pero ningún título de ese grupo es algo más que un entretenimiento sin pretensiones. Y por otra parte allí se incluyó una lamentable segunda versión de **El ángel azul** (en 1959), que fue todo un error de plan.

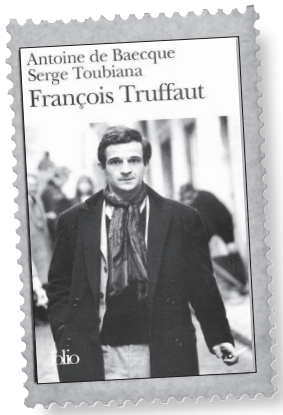
La oscuridad de esos últimos años de Dmytryk quedó matizada por un doloroso incidente. En el festival cinematográfico de Barcelona (julio 1988) se integró un panel sobre Listas Negras, presidido por el crítico Román Gubern, con participación de cuatro víctimas, que fueron el escritor Walter Bernstein, los directores Jules Dassin y John Berry, la actriz Rosario Revueltas. El azar quiso que Dmytryk estuviera presente, porque alguna película suya se exhibía en la Retrospectiva, pero los otros no quisieron que Dmytryk integrara el panel. Cuando él quiso hablar lo cubrieron de insultos y lo llamaron con palabras gruesas, desde “Basura” para arriba. Ese fue uno de los costos que tuvo que pagar por haber querido conservar su carrera en tiempos políticos difíciles.

El País Cultural**,** 5 de noviembre 1999.

MÁS TEXTOS DE FRANÇOIS TRUFFAUT

Una loca pasión por el cine

JUNTO A LAS 25 películas de su dirección, que integran su prestigio internacional, François Truffaut trabajó como actor en diez películas propias o ajenas, escribió libretos para sí mismo y para otros, colaboró trece veces como productor o supervisor de realizadores amigos. La suma puede parecer asombrosa en la vida de un hombre fallecido a los 52 años (1932-1984), pero la obra aumenta aun con su abundante producción periodística. Una excelente biografía por Antoine de Baecque y Serge Toubiana, en 1999, culmina sus documentadas 464 páginas con la enumeración de 122 artículos de Truffaut sobre películas y personalidades, los 21 prefacios para libros ajenos, los ocho libros propios, que en parte recogen la tarea periodística pero que también incluyen una pieza monumental, el ***Cinéma selon Hitchcock*** de 1966. Esa lista es incompleta.



Solamente 91 de las notas habían sido recopiladas por el mismo Truffaut en 1975 como ***Les films de ma vie***, después editada en castellano como ***Las películas de mi vida***. Otra parte se agrega ahora con ***El placer de la mirada***, que se había publicado en París en 1987, después de la muerte del autor. Allí se recopilan otros 68 artículos, que ya no son reseñas de estrenos sino reflexiones, elogios a colegas, colaboradores y amigos (Isabelle Adjani, Jean-Pierre Aumont, Catherine Deneuve, Marie Dubois, Jeanne Moreau) y alguna condena a directores y escritores. La suma sigue incompleta y otras recopilaciones podrán abundar en el futuro, pero ya documentan con largueza un dato constante en Truffaut, que fue su amor por el cine, primero como vehículo hacia otros mundos y después como vocación y oficio a dominar.

DEUDAS Y ROBOS. La cárcel fue la primera e imprevista etapa de ese amor por el cine. En 1944, cuando terminó la ocupación alemana, aquel niño de doce años había visto en París un centenar de películas francesas, algunas de ellas con cierta insistencia. Como lo documentó después la minuciosa biografía, Truffaut había visto trece veces **El cuervo** (*Le Corbeau*, H. G. Clouzot-1943), nueve veces **Sombras del paraíso** (*Les Enfants du paradis*, Carné-1945), siete veces **Pasión de una noche** (*Douce*, Autant-Lara-1943). La frecuencia tiene su explicación, porque él y su amigo Robert Lachenay reunían su vocación de espectadores con la picardía necesaria para entrar a las salas sin pagar entrada o haciendo canjes y pequeños negocios con la confección y el reparto de los programas impresos.

Con esa dieta de cine se despertó también el espíritu crítico. Hasta ese momento, las preferencias de Truffaut eran la obra de Jean Renoir (por **La gran ilusión**, 1937 y La regla del juego, 1939), la de Robert Bresson (por **Las damas del bosque de Boloña**, 1945) y curiosamente la de Sacha Guitry, en especial por **Toda una vida** (*Le Roman d´un tricheur*, 1936) que es la cínica historia de un tramposo que triunfa justamente por su deshonestidad.

Después el cine cambió de repertorio. En 1944 Henri Langlois comenzó las funciones regulares de la Cinemateca Francesa, con títulos del período mudo que había guardado celosamente y que fueron una enseñanza para una generación. Desde 1945 cayó sobre Francia el torrente de cine de Hollywood, que la guerra no había permitido importar antes, y eso fue para Truffaut y para otros la revelación del western, de la comedia, de la anécdota policíaca, iniciando nuevas veneraciones, ahora por John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh y Alfred Hitchcock. En esa invasión correspondió un papel destacado al tardío estreno de **El ciudadano** de Welles, en junio de 1946, que provocó en Francia como en otros lados los ruidos de una revelación. Con sus catorce años, Truffaut debió asimilar los reparos de Jean-Paul Sartre a Welles (en la revista ***Les Temps Modernes***) y después la réplica de André Bazin a Sartre, durante una tormentosa función en Le Colisée.

Y eso no era todo, porque además llegaba el postergado cine inglés, aparecían nuevos nombres en Francia, retornaban otros franceses de su exilio (Duvivier, Renoir, Clair, Gabin) y se descubría el flamante neorrealismo italiano (De Sica, Rossellini, Visconti). Fue así como el joven Truffaut debió aumentar su dieta a tres películas por día y como debió ampliar el registro de su creciente erudición, manifestada en sobres donde guardaba recortes de prensa y los ordenaba por alfabeto, desde el ignoto director francés Marcel Aboulker hasta Fred Zinnemann. Fue entonces que Truffaut ganó una bicicleta tras salir segundo en un concurso sobre **Ladrones de bicicletas** (De Sica) y fue también entonces cuando él y Lachenay fundaron un precario cine-club que se llamó el Cercle Cinémane.

Langlois prestó alguna película a Truffaut para su club, pero también le advirtió sobre las complicaciones de la programación y de la competencia. El club tuvo fracasos, Truffaut se llenó de deudas, robó y vendió una máquina de escribir, ocultó el caso a su familia. Cuando debió confesar la situación, por la que su padre debió pagar 24.605 francos (el sueldo de un mes), el juez condenó a Truffaut, 16 años, a varios meses de cárcel. Durante 1948-1949, la vocación por el cine se había transformado en un drama personal.

UN MARGINAL. Truffaut contó buena parte de esa historia en Los 400 golpes (1958), cuyo contenido autobiográfico sólo pudo ser advertido entonces por quienes conocían a su autor. Allí están expuestos los motivos de la rebeldía juvenil, que en la vida real fueron muy duros. No se trataba ya de que Guitry le hubiera aconsejado mentir. En su infancia, Truffaut supo por azar que era hijo de madre soltera y que su padre era en realidad su padrastro.
Se sintió rechazado por ambos, una y otra vez, incluyendo un período en que lo enviaron a vivir con su abuela. Vio a su alrededor la mentira de los franceses que se resignaban a la ocupación alemana y que sobrevivían con el mercado negro y con la delación, la picardía o el disimulo. Ese mundo de 1940-1944 fue reflejado después en **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*, 1956), que Truffaut supo recibir con admiración, a pesar de lo mucho que había escrito antes contra su realizador

Claude Autant-Lara y contra sus libretistas Aurenche y Bost (***Las películas de mi vida***, p. 83). Si se repasa hoy aquel clima moral y material de la ocupación alemana, agregando las circunstancias familiares de Truffaut, se entiende que él se haya refugiado en la lectura de la novela francesa, a un promedio de tres libros por semana, junto a una dosis extraordinaria de cine. En la ficción había otro mundo que se podía vivir de lejos.

EL CRÍTICO. Después de la cárcel, André Bazin fue para Truffaut un padre sustitutivo y también un maestro, tanto en la cultura general como en la apreciación cinematográfica. La reciente biografía establece que el primer artículo firmado por Truffaut está dedicado a René Clair y fechado en febrero 1950, a sus 18 años. Su famoso artículo "Una cierta tendencia del cine francés", que condena atrevidamente a mucha gente, es de enero 1954, cuando el autor tenía 22 años[22]. Allí se inicia el Truffaut mordaz, que se pronuncia contra el festival de Cannes (abril 1955), contra algunos críticos (julio 1955), varias otras veces contra Cannes (mayo 1956, mayo 1957, mayo 1958). Desde la entrada de Truffaut a la nueva revista ***Cahiers du Cinéma***, a fines de 1953, y más tarde tras su ingreso a la nueva revista ***Arts***, una nueva generación de críticos lanzó fallos audaces contra el cine francés establecido, por encima de amistades o de prestigios.

Los pronunciamientos exaltados, a favor o en contra, tuvieron desde luego sus consecuencias. En 1955, un editor de ***Arts*** pidió a Truffaut cierta moderación de lenguaje, subrayando que debía abstenerse de acusar a otros por homosexualidad o plagio. Ese mismo año, el presidente de la asociación de críticos franceses pidió a Truffaut que renunciara, "porque debe ser penoso para usted el pertenecer a un grupo de críticos cuya incompetencia, estupidez, cobardía e inepcia usted subraya reiteradamente". Otros rivales destacaron textos de Truffaut que apoyaban a colaboracionistas y a antisemitas, recordando que él siempre dio la espalda al "cine de intención social". Como era inevitable, el Festival de Cannes le anuló en 1958 la invitación como periodista, lo cual no le impidió concurrir como espectador y jactarse después en sus notas por ese rechazo.

LA REVANCHA. Su venganza llegó un año después. Durante 1957-1958 el Truffaut crítico se había convertido en realizador, primero con el mediometraje **Los mocosos** (*Les Mistons*) y después con el personal testimonio que fue **Los 400 golpes** (*Les Quatre Cents Coups*) en este último caso con la financiación de su reciente suegro Ignace Morgenstern. En abril 1959 la dirección del festival de Cannes excluyó de la programación a **Hiroshima mon amour** (Resnais) y **El destino de un hombre** (*Sudba cheloveka*, Bondarchuk), porque no quería incluir cine político en el certamen. Ambos títulos fueron aclamados en exhibiciones paralelas. No se rechazó en cambio **Los 400 golpes**, que dio a Truffaut la primera gloria de su vida, con el premio a mejor director. En ese jurado figuraban por Francia el escritor Marcel Achard, la actriz Micheline Presle y el director Julien Duvivier, por EE.UU. el actor y director Gene Kelly; por España el historiador y crítico Carlos Fernández Cuenca; por Grecia el director Michael Cacoyannis; por Italia el productor Carlo Ponti; por la URSS el director Serge Vassiliev. Era un jurado eminente. Aunque el premio a mejor película recayó sobre **Orfeo negro** (Marcel Camus) los mayores aplausos, en esa fecha y en las semanas siguientes, fueron para Truffaut y para el joven actor Jean-Pierre Léaud.

A los 27 años, la carrera de Truffaut tuvo así dos consecuencias mayores. Como crítico había sido el abanderado de una escuela de "jóvenes turcos" exaltados, que dio fama internacional a los ***Cahiers du Cinéma***. Como realizador, probablemente sin desearlo, fue piedra fundamental de lo que entonces se conoció como la Nouvelle Vague, con otros primeros films a cargo de Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer.

MOSAICO DE TEXTOS. Igual a lo hecho en el anterior libro ***Las películas de mi vida***, esta nueva recopilación de los textos de Truffaut ha preferido una clasificación por bloques y no por el orden cronológico original. También esa distribución es aproximada (Homenajes, Estrellas, Literatura, Polémicas) y queda desbordada por sus mismos temas. Una mayor cantidad y una mejor selección de artículos habrían permitido explicar mejor ciertas etapas y habrían dado un sitio a la pelea de Truffaut con Godard (desde 1973), que tuvo mucho que ver con la orientación en el cine de ambos. Y una ordenación cronológica habría sido útil para el lector de hoy, en parte porque lo acercaría a una evolución en las ideas del autor y en parte porque algunas notas necesitan su contexto.
La carta contra el ***cinéma-verité*** (p. 275) se entendería mejor junto al rechazo de Truffaut al cine documental. La otra ***Carta al Señor Presidente*** (p. 277), fechada en 1970, requiere conocer antes la rebelión de los cineastas contra De Gaulle y su ministro André Malraux, en febrero 1968, por la destitución de Langlois en la Cinemateca Francesa.

Como cabía suponerlo, quienes reciben más páginas en la recopilación son André Bazin, Jean Renoir, Henri Langlois, Orson Welles, Chaplin y el novelista Henri-Pierre Roché (1879-1959, autor de **Jules et Jim**), junto a un reiterado manifiesto por un cine hecho con amor, en primera persona, más cerca del poema que de la industria. Entre los muchos adjetivos aparece alguna observación perspicaz, anotando los datos biográficos de Orson Welles que se intercalan en **El ciudadano**, o dejando la constancia de que Welles había sido un hombre de la radio y medía la narración por su ritmo, prefiriendo una equivalencia con la música antes que con la plástica.

FRASES RADICALES. Los pronunciamientos absolutos y polémicos de Truffaut son desde luego los textos más sabrosos del libro. Allí el cine inglés es el peor de Europa (p. 18), Rossellini es el hombre más inteligente que él ha conocido (p. 116), las películas de los escritores Aurenche y Bost son ejemplos de "bajeza, mezquindad, insignificancia" (p. 231) y el cine de H. G. Clouzot recibe siete páginas de insultos (p. 265 a 272). Pero en esas batallas el autor empieza a tropezar

[22] N. de E.: H.A.T. incluyó una versión en castellano de ese artículo en ***Fuentes y documentos del cine***, uno de los dos libros de compilación de textos históricos que editó en colaboración con Joaquim Romaguera i Ramió.

consigo mismo. Aborrece la obra de Aurenche y Bost, señalando que no hacen cine, que se limitan a los diálogos y que sería mejor que adaptaran novelas para el teatro (p. 272), pero eso no le impide elogiar largamente a Sacha Guitry (p. 85), un autor muy ingenioso que hizo mucho teatro filmado. Cuando protesta contra la "infidelidad" de Aurenche y Bost a los novelistas originales, Truffaut escribe "no estoy nada seguro de que una novela comporte escenas que no se puedan rodar" (p. 231), pero de ese pronunciamiento de 1954, se arrepintió seguramente después, porque Truffaut filmó desde 1960 varias adaptaciones de novelas de David Goodis, Henri-Pierre Roché (dos veces), Ray Bradbury, William Irish (dos veces), Henry Farrell, Frances V. Guille, Henry James y Charles Williams. En casi todas ellas debió descubrir que la vida interior de los personajes es un terreno seguro para el novelista (Dostoyevsky, Proust, Faulkner) y un difícil pantano para el libretista cinematográfico.

Truffaut se queja largamente de los críticos, que ignoran la historia del cine, escriben en superlativos y no saben reconocer talentos ajenos, y así reparte un duro castigo a nombres de cierta fama como Georges Sadoul, Roger Régent y Georges Charensol (p. 245). Y sin embargo después, en un largo elogio a Chaplin, coloca a su propio superlativo: "si hiciera falta leer sólo un libro para entender nuestro siglo de cine, yo recomendaría ***Mi autobiografía***". Pero ocurre que esas memorias de Chaplin, escritas con poca documentación durante su voluntario exilio en Suiza (desde 1952), contienen numerosos errores de hecho, que Truffaut no menciona. Y aun peor, Chaplin omite allí la sola mención de quienes hicieron el cine cómico del siglo, como Max Linder, Buster Keaton, Laurel y Hardy, Harold Lloyd o los Hermanos Marx. Las memorias de Chaplin son un Monumento al ego. No permitirían entender un siglo de cine.

El placer de la mirada, Paidós, Barcelona, 1999. 292 págs.
Las películas de mi vida, Mensajero, Bilbao, 1976. 362 págs.
Truffaut, de Antoine de Baecque y Serge Toubiana; Alfred A. Knopf, New York, 1999. 462 págs.

El País Cultural, 4 de febrero 2000.

De Gardel a Norma Aleandro – Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior, de Mario Gallina.

Edición Corregidor. Buenos Aires, 2000. 478 páginas.

LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO ha provocado varios libros y folletos en los últimos años, recogiendo biografías, índices de películas, diccionarios de intérpretes y directores. A esa corriente se suma ahora el escritor argentino Mario Gallina, quien ya había publicado un libro con la carrera del director Carlos Hugo Christensen.

Aunque su nuevo libro se ocupa también de biografías, sus 478 páginas tienen una doble originalidad. Ante todo, el autor eligió solamente a aquellas figuras del cine argentino cuya carrera se amplió en mayor o menor grado al cine de otros países, lo cual agrega un atractivo internacional al texto. Y en segundo lugar, las biografías no son las habituales píldoras sintéticas, sino amplias recopilaciones de datos, con incursiones en zonas poco conocidas. Así la extensa carrera de Luis Sandrini (1905-1980), que comenzó con el primer cine sonoro, desfila en cuatro páginas con sus muchas tareas en el cine nacional y se amplía a sus trabajos en el teatro, las giras en el exterior, la radio, la televisión, sus películas en Chile, en México y en España. Con diferentes tamaños y variable importancia, el mismo plan se aplica a las carreras de Leopoldo Torre Nilsson (en Puerto Rico), Susana Giménez (en Italia), Raymundo Gleyzer (en México), Jorge Porcel (en EE.UU.), Olga Zubarry (en Perú y Venezuela), Carlos Hugo Christensen (en Brasil) y docenas de otras figuras. La suma de todo ello es una vasta documentación que sería difícil obtener en otras fuentes.

La documentación se amplía a la extensión y el contenido de las biografías, transcribiendo entrevistas del autor y otras entrevistas ajenas, lo cual mejora el conocimiento sobre varias carreras con la voz de cada figura (Norma Aleandro, Mirtha Legrand, Pepe Soriano, Federico Luppi, entre otros). Y eso conduce al apunte sobre las razones de los exilios, que en muchos casos se explican por motivos familiares, industriales y económicos, pero que también incluyen una amplia zona política. Así el primer peronismo, desde 1946, interrumpió por ejemplo las carreras de Libertad Lamarque, de Niní Marshall, de los directores Christensen y Daniel Tinayre. En 1974, el último peronismo elevó al poder a Jose López Rega y la Triple A, organismo de terror que empujó hasta la Lista Negra y el destierro a Norman Briski, Nacha Guevara, Luis Brandoni, Héctor Alterio. Eso se prolongó poco después con el régimen militar de Videla, Massera y Cía. (marzo 1976), que mantuvo la proscripción para esos nombres y prolongó la lista a Luis Politti, Norma Aleandro, Federico Luppi, Marilina Ross, Lautaro Murúa, Raymundo Gleyzer, entre varios. Cabe subrayar que los proscriptos no eran terroristas subversivos sino gente caída en desgracia por opiniones personales, por figuración sindical o por la colaboración con otras personas antes proscriptas. Esos episodios integran el gran tema del fanatismo argentino (en política, en religión, en fútbol) sobre el que todavía no se ha hecho el necesario libro.

Gallina dio un capítulo separado a las biografías de argentinos que no trabajaron en su cine nacional sino en el extranjero, por diferentes historias familiares. Ese capítulo final incluye a la actriz Martita Hunt (en Inglaterra), al actor Bernard Blier y la directora Nelly Kaplan (en Francia), al director Harry D'Abbadie d'Arrast (en EE.UU.). Allí figura la triste historia de Barry Norton (1905-1956), que en el cine mudo llegó a ser dirigido por F. W. Murnau en Hollywood y a actuar después con Marlene Dietrich, pero que entró de pronto en la oscuridad y en un voluntario destierro en los Mares del Sud.

En el conjunto, corresponde ponderar la paciencia y el esmero con que Gallina reunió miles de datos, a lo largo de años, lo cual queda reflejado en las cinco páginas finales de bibliografía y agradecimiento. Al esfuerzo debe agregarse su sabia preferencia por un lenguaje informativo y claro, sin tentaciones literarias. Su recompensa será hacer del libro una obra de consulta necesaria en muchas bibliotecas de América Latina y de España. Sin embargo, recogerá molestias de otros uruguayos, que también son fanáticos en sus temas, porque cuando Gallina emprende su correcta descripción de la carrera de Carlos Gardel comienza por afirmar su nacimiento en Francia, el 11 de diciembre de 1890, sin mencionar en el caso la sagrada palabra Tacuarembó ni la controversia al respecto. Le faltaron recortes uruguayos.

El País Cultural, 25 de mayo 2000.

Todo sobre Jean Vigo

Los dramas de un creador

EN LAS PÁGINAS INICIALES, el libro estipula "***Copyright Paulo Emilio Salès Gomès***, 1997", dato que puede inducir a errores. En verdad, el libro es muy anterior, como en cambio lo aclara la solapa. Fue inicialmente publicado por Éditions du Seuil (París, 1957) y llegó luego a su versión en inglés (Secker & Warburg, Londres, 1972). La fecha importa para señalar que éste no es un libro reciente sino que constituyó, durante más de cuarenta años, la obligada obra de referencia para todo texto sobre Jean Vigo y su obra.

Salès Gomès (1916-1977) fue un historiador y crítico brasileño de primera línea y una frecuente mención en toda historia de su cine nacional. También fue el co-director del portentoso Festival Cinematográfico de San Pablo (1954) donde reunió la obra y la presencia de dos veteranos como Abel Gance y Erich von Stroheim. Sus antecedentes explican que se haya volcado a Jean Vigo con la vocación y la tenacidad de un admirador que, sin embargo, no quiso declinar sus exigencias. En tres años de estadía en Francia (1949-1952), tuvo acceso a los archivos de Vigo, habló con familiares y amigos, examinó a la minucia las únicas cuatro películas del realizador y después leyó las muchas reseñas sobre ese material, publicadas en dos épocas.

El resultado de ese esfuerzo fue monumental, porque desbordó los límites habituales de las biografías sobre realizadores, estudiando los antecedentes y las consecuencias, con todo un capítulo final que se pudo titular "Crítica de los críticos". Después de 320 páginas, el libro deja la convición de que ya no hace falta saber algo más, como no sea ver de nuevo el cine de Vigo para evaluar otra vez su presunta vanguardia y evidente poesía.

CREADOR SINGULAR. Jean Vigo (1905-1934) fue una figurita difícil en el cine francés, con sólo cuatro películas en fechas que hoy parecen remotas (1929-1934). Era hijo de Miguel Almereyda (1883-1917), un anarquista auténtico, dispuesto a combatir en todo momento contra la Iglesia, el ejército, el gobierno, la burguesía. Perseguido por la policía y alguna vez acusado de traidor por sus propios camaradas, Almereyda terminó asesinado en la cárcel, presumiblemente por la orden oculta de la policía. En su primer capítulo, Salès Gomès dedica 33 páginas a la vida, conflictos y muerte de Almereyda, desconcertando a un lector que esperaba leer un libro sobre Vigo.

Pero eso adquiere un sentido. Cuando Almereyda murió, su hijo tenía doce años y una percepción parcial de su padre. Dedicó buena parte de sus difíciles niñez y adolescencia (en varios hogares postizos) a rescatar y vindicar esa memoria, combatiendo contra opiniones adversas y contra las de su propia madre, que se casó por segunda vez. Después Vigo sintió la vocación del cine, a cuya industria se acercó con timidez y dificultades, pero pronto mostró allí una rebeldía similar a la de su padre. En **À propos de Nice** (1929), un documental de 45 minutos sobre una ciudad de turismo, Vigo fotografió con humor y burla una clase adinerada. Meses después, al presentar el film ante una Agrupación de Espectadores de Vanguardia, lo describió como "los últimos coletazos de una sociedad que se abandona y se desmadra hasta el punto de provocarle a uno náuseas y hacerle cómplice de una solución revolucionaria."

La revolución de Vigo no pasó del cine, desde luego, en parte porque encontró allí una razón para vivir y en parte porque su cuerpo enfermizo no le habría permitido ninguna acción más violenta. Le fue trabajoso llegar a un papel importante en la industria, que en ese momento compartía las incertidumbres del nuevo cine sonoro. Accedió a filmar un documental titulado **Taris**, sobre el entrenamiento de un campeón de natación y se preparó para esos diez minutos con la dedicación de un vocacional. Al describir los pasos de Vigo para esos documentales, Salès Gomès abunda en el detalle de ideas y de percances, reconstruyendo con viejos escritos el equivalente a un Diario de Filmación.

OBRA REBELDE. Pese a las dificultades de la pobreza, la bohemia y la debilidad física, Vigo debió contagiarse de las otras inquietudes del cine francés de aquel momento, al entrar en contacto con realizadores y críticos como León Moussinac, Georges Sadoul, Germaine Dulac, Jean Painlevé, los españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí, el belga Henri Storck, el brasileño Alberto Cavalcanti. Para ese grupo se ha empleado sin mucho rigor la palabra "vanguardia", albergando cosas distintas, pero es seguro que Vigo compartió allí el afán de decir en cine algo propio y decirlo en su estilo.

La oportunidad le llegó con el capitalista Jacques-Louis Nounez, que nunca había hecho nada en cine. El resultado fue **Cero en conducta**, una trama que ocurre en un colegio y que describe una rebelión infantil. Allí, más que en ninguna otra manifestación de su cine, aflora la rebeldía anarquista contra la autoridad, incluyendo una épica batalla de almohadones y plumas. Pero también aso-

ma el testimonio personal, ya que Vigo estaba trasladando, en comportamientos y en diálogos, algunos fragmentos de su propia infancia y los retratos de niños y adolescentes que conoció. Poco después de su estreno, el gobierno francés prohibió las exhibiciones de **Cero en conducta**, presumiblemente porque creyó que sería una incitación a la rebeldía escolar en todo el país. La prohibición no fue totalmente eficaz, porque existía en Bélgica una copia que permitió cierta circulación internacional. Otro gobierno francés terminó por autorizar el reestreno en 1945, después de la guerra, y entonces el nombre de Vigo, ya fallecido, adquirió una nueva fama.

Pese al percance con la censura, el productor Nounez dio a Vigo una nueva oportunidad con **L'Atalante**, una comedia costumbrista, con ribetes dramáticos, que Vigo dirigió ya enfermo en 1934. La muerte del realizador coincidió con el estreno, pero también con el contratiempo comercial. Vista la escasez de público en sus primeras exhibiciones (abril 1934), **L'Atalante** fue nuevamente lanzada, cinco meses después, con el nuevo título **Le Chaland qui passe**, agregándole una canción popular de Bixio e introduciendo numerosos cortes. La restauración del título original (y de algunos fragmentos eliminados) llegó en 1940, pero aun así es difícil establecer hoy si lo que se exhibe es el producto total de lo filmado por Vigo.

VISIÓN CONFUSA. Los incidentes de producción, de censura y de nuevo montaje han dividido en dos períodos la apreciación de la obra de Vigo. En la década de 1930, pese a su escasa difusión, se pudo confrontar **Cero en conducta** y **L'Atalante** con la producción más divulgada del cine francés de la época (Julien Duvivier, René Clair, Marcel Carné, Jacques Feyder) y compararlo también con la otra rebeldía del escritor Louis-Ferdinand Céline (***Viaje al fin de la noche***). Después, en el renacimiento de esa obra en 1945 y contra el conformista cine francés de la ocupación nazi (1940-1944), Vigo debió parecer una novedad audaz, salida del pasado nacional.

Esos dos períodos de Vigo han dado a Salès Gomès una rica oportunidad de mirar aquella obra en doble perspectiva informando las limitaciones de la difusión internacional y juzgando además a los críticos de ambas épocas, no sólo en Francia sino en Italia, Inglaterra y Estados Unidos. En casi todos los casos apunta el conocimiento imperfecto de los historiadores y críticos sobre Vigo. En James Agee, uno de los pocos críticos que se ocuparon del cine francés, Salès Gomès señala la perspicacia de una observación: "Vigo parece haber sacado **Cero en conducta** de lo más profundo de sí mismo, mientras **L'Atalante**, en conjunto, parece elaborada a partir de la realidad exterior". También apunta la superficialidad con que algunos críticos vieron vanguardia donde no la había y en cambio no vieron la poesía simple e ingenua que Vigo conseguía irradiar. Entre sus muchas lecturas, Salès Gomès llega a atrapar el plagio cometido por el crítico Gyula Zilzer (en ***Hollywood Quarterly***, 1947), que levanta párrafos textuales de Alberto Cavalcanti publicados en 1935 en el ***Cinema Quarterly*** inglés.

Mencionado a menudo como cineasta "malogrado", porque falleció a los 29 años, dejando una obra escasa, Vigo marcó una huella en el cine francés y **Cero en conducta** pasó a integrar la galería de Mejores Films del Siglo en numerosas encuestas. El libro de Salès Gomès es un acabado retrato de esa obra, desde sus antecedentes a sus consecuencias, sin perder la objetividad con que sabe marcar secuencias frustradas o débiles. Publicado en 1957, el texto no pudo prever la existencia posterior de dos claras derivaciones de **Cero en conducta**, que fueron **Los 400 golpes** de Truffaut (1958) y el **If...** de Lindsay Anderson (1968).

Jean Vigo, de Paulo Emilio Salès Gomès; Circe, Barcelona, 1999. 320 págs.

El País Cultural, 16 de junio 2000.

CRÓNICAS DEL NAZISMO

Un arquitecto muy discutido

EN EL CUERPO del arquitecto alemán Albert Speer (1905-1981) habitaron dos hombres. El primero y más villano, que ocupó sus primeros 39 años, pudo ser sólo un profesional al servicio de la burguesía de su país. Pero un día de 1930 aceptó una invitación de amigos, concurrió a un acto político en una cervecería de Berlín y allí escuchó el largo discurso de un desconocido llamado Adolf Hitler. Las palabras del orador ascendieron gradualmente desde la tranquilidad a la exaltación. Prometían "salvar a Alemania, acabar con el desempleo, reconstruir la economía, rectificar las injusticias de Versailles, controlar la amenaza comunista, dar a nuestro pueblo una nueva misión, una finalidad". Así lo recordó Speer mucho después, explicando por qué en enero 1931 se convirtió en el afiliado 474.481 del partido nacional-socialista, luego llamado Partido Nazi.

Albert Speer

POLÍTICA Y CEGUERA. Desde 1931, la arquitectura hizo progresar a Speer en el Partido, primero para redecorar unos cuarteles, después para mejorar a pedido de Goebbels el Ministerio de Propaganda. En 1934 era ya el arquitecto preferido de Hitler, el autor de numerosos y enormes proyectos edilicios para reconstruir Berlín, el encargado de imaginar la escenografía, la iluminación y hasta la coreografía de una gigantesca demostración partidaria en Nuremberg, que Leni Riefenstahl llegaría a filmar después para su grandioso y odiado **Triunfo de la voluntad**. En los diez años siguientes los avances del arquitecto Speer en aquellas construcciones fueron paralelos a los avances políticos del nazismo. Volcado a su profesión y a los abundantes proyectos que le encomendaron, Speer fue testigo pasivo del asesinato brutal del líder nazi Ernst Roehm y de su grupo (1934), crimen con el que Hitler se libró de un competidor interno. Después Speer aceptó sin protesta que los nazis asesinaran en Viena al canciller austríaco Engelbert Dollfuss (1934) y más tarde no se preocupó por la llamada Noche de los Cristales Rotos (1938), que constituyó la primera demostración masiva y violenta contra los judíos alemanes. Aceptó también la incorporación de

Austria y de Checoslovaquia al dominio alemán y después el ataque a Polonia que desencadenó la guerra (1939).

TOMAR EL MANDO. En 1942 la muerte de su colega Fritz Todt llevó a Speer a asumir durante la guerra la supervisión de toda la industria del armamento. Desde entonces hasta 1944 su compromiso político fue total. Para producir armas, puentes, caminos y vías férreas, Speer utilizó a más de cuatro millones de trabajadores esclavos, reclutados diversamente, por otros jerarcas, entre los derrotados de Francia, Bélgica, Polonia, Holanda y la Unión Soviética. A eso se agregaba la mano de obra arrancada a los judíos y otros opositores que estaban en los campos de concentración, con lo cual había que reducir la población carcelaria para volcarla a la tarea del armamento. Las estadísticas del aumento de producción daban a Speer una disculpa para la cruel explotación que supervisaba. Después llegó a decir que el orgullo por su propia eficacia se le mezclaba con la preocupación por el trato inhumano dispensado a esos esclavos. Dio preferencia a la eficacia, porque estaba en un país en guerra.

EL OTRO HOMBRE. Pero en 1944 apareció un segundo Albert Speer. En una curiosa inversión a los personajes clásicos de R. L. Stevenson, de aquel villano Mr. Hyde surgió un bondadoso Dr. Jekyll, que emprendió el camino del arrepentimiento y de la oposición. Entre los bombardeos aliados, la invasión de Normandía y el contraataque soviético, Alemania estaba perdida a fines de 1944. Aunque Speer no participó de la frustrada conspiración que quiso asesinar a Hitler, el 20 de julio de 1944, su rebeldía iba en aumento. Tras la apariencia civilizada y hasta gentil que Hitler mostraba en privado, Speer comenzó a advertir, tardíamente, que allí estaba la mente criminal y la responsabilidad de la tragedia alemana. Con la derrota en puerta, Hitler ordenó una política de "tierra arrasada", que suponía la destrucción de industrias, puentes, vías férreas, caminos y viviendas, para no dejar nada útil a la creciente invasión enemiga. Aunque Speer debió comandar esa inmensa campaña de autodestrucción, optó por desobedecer, para lo cual debió recorrer parte del país y convencer a otros jefes de que no debían aceptar aquellas órdenes. Quería salvar el futuro de Alemania. A comienzos de 1945 concibió otros planes para matar a Hitler, aunque no los pudo aplicar. Todo ello era claramente una traición y pudo costarle el fusilamiento, pero misteriosamente se salvó. Todavía Hitler confiaba en que Speer lo ayudara a obtener una imposible victoria. En esa ambigua situación se vieron por última vez.

DERROTA Y JUICIO. En abril 1945 Mussolini fue asesinado en Italia y poco después se suicidaron Hitler, Goebbels y Himmler. La derrota alemana fue oficial y eso condujo a los históricos juicios de Nuremberg, con 21 jerarcas nazis acusados de haber provocado una tragedia mundial. Entre ellos, Speer fue el único que admitió su culpabilidad. Podía ser exonerado de otros cargos, pero había explotado a millones de esclavos. Después declaró que fue durante ese proceso, y no antes, que se enteró de los planes oficiales para exterminar a judíos y opositores en cámaras de gas. Se declaró culpable de los cargos, paso que no dio ningún otro de los acusados. Entonces creyó saber que sería condenado a la horca, como lo fueron diez de

los procesados. Su tardía oposición a Hitler fue en ese proceso un atenuante, con lo que sólo terminó condenado a veinte años de prisión en la cárcel de Spandau, cerca de Berlín, junto a otros seis líderes. Salió de la prisión en 1966 y vivió en libertad otros quince años, durante los cuales publicó tres libros de memorias y atendió numerosas requisitorias de periodistas y de jóvenes curiosos.

Entre aquel primer arrepentimiento y su muerte pasaron 37 años (1944 a 1981). En la cárcel diseñó y cultivó jardines, perfeccionó su inglés, leyó miles de libros, desde Dostoyevsky a filósofos contemporáneos como el suizo Karl Barth y el alemán Erich Fromm. También tuvo consejeros personales. En Spandau, durante tres años, mantuvo largas sesiones con el sacerdote protestante francés Georges Casalis, que se empeñó en que Speer buscara dentro de sí mismo a "otro hombre". Después de la cárcel, y en distintos períodos, se reunió numerosas veces con el rabino judío Aba Geis y con el sacerdote católico Athanasius, en cuyo monasterio pasó una temporada. Sus dos primeros libros de memorias le significaron éxitos de venta y un beneficio estimado en medio millón de dólares, lo que le permitió hacer donaciones a diversas causas judías. El segundo libro derivó además a un contacto con una mujer alemana que fue su gran amor, a los 75 años, y junto a la cual falleció en un hotel de Londres.

HOMBRE DISCUTIDO. A lo largo de esos 37 años, el cambio de ese hombre pudo ser interior y profundo, pero también trascendió hasta su entorno social y creó una controversia que pronto se llamó la Leyenda Speer. Por un lado, numerosos nazis le enviaron cartas con insultos, acusaciones de traición y amenazas de muerte. Eso ya había comenzado con la hostilidad que le mostraron sus compañeros de cárcel en Spandau. Del lado antinazi, algunos ensayistas e historiadores criticaron sus libros y sus donaciones, como lo hicieran Rebecca West, Matthias Schmidt, Elias Canetti y sobre todo Geoffrey Barraclough, postulando que Speer era un hipócrita, que había alterado la verdad en sus relatos y que el oportunismo lo estaba empujando a quedar bien con el Occidente, como antes le había llevado a acomodarse al régimen nazi.

Para saber la verdad, la revista ***Playboy*** le hizo un largo reportaje (junio 1971), cinco años después de la salida de Spandau, cuando el nuevo Speer era ya una discutida figura pública. En cuatro páginas previas al diálogo el periodista Eric Norden recoge la historia y la polémica, apuntando sus propias observaciones. Las termina así: "...Comencé a comprender lo que tanto me molestaba de Speer. Era su tranquilidad, el modo en que podía acusarse de crímenes espantosos en el mismo tono que utilizaba para ofrecerme un trozo de torta de manzana."

En la entrevista, que duró diez días continuos, grabando monólogos agotadores, Norden no obtuvo muchas revelaciones. Allí Speer aclara que el exterminio de los judíos no era un dato necesariamente sabido por toda la jerarquía nazi y que en el nivel superior sólo hacían falta para ello las órdenes de un puñado de jefes, comenzando por Hitler, Himmler, Heydrich y Kaltenbrunner. En esa declaración Speer comenzaba por exonerarse a sí mismo, porque en sus tareas oficiales no figuraba recorrer los campos de concentración ni las cámaras de gas. Una sola vez lo hizo, con el campo de Mauthausen, y allí le acondicionaron la visita, embelleciendo instalaciones y comida para engañarlo. En cuanto a su co-

nocimiento personal, dijo suponer que en los campos habría golpes y hasta torturas, como en toda prisión, pero que fue sólo en Nuremberg, durante los procesos de 1945-1946, que se enteró de que se había aplicado una política sistemática de exterminio de los judíos. Esa declaración suponía, a su vez, arrojar un manto de inocencia para millones de alemanes que en la post-guerra se declaraban ignorantes del Holocausto. Y en cuanto a Hitler, tras subrayar el "efecto hipnótico" de sus discursos, Speer formulaba en el reportaje sus tardías reservas. Después de colaborar con él en la enorme escala de monumentos y edificios, reflexiona allí que Hitler quería construir para un gigantesco imperio futuro, pero que no construía "para la gente", como debería ser la obligación de un gobernante. Un día de 1939 Hitler le observó un dibujo en que una tremenda águila de oro sostenía en sus garras una cruz svástica. Le ordenó cambiarla y las garras terminaron apresando un globo terráqueo. Había un símbolo allí.

Pero cuando el periodista lo provoca para hablar de los esclavos y de sus muertes, Speer no pide disculpas. Dice que su propia conducta fue repugnante, que sabe que no puede convencer a otros sobre su sentimiento de culpa y que está resignado a sus propias lágrimas "tanto por las víctimas como por mí mismo, por el hombre que pude haber sido y no fui".

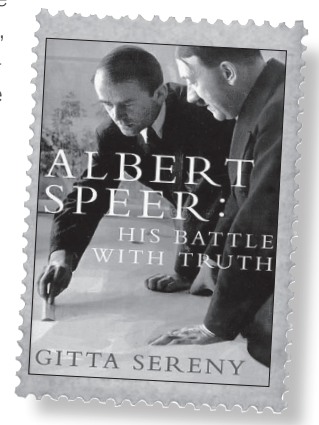
La entrevista de ***Playboy*** colaboró para que aquel segundo Speer fuera un hombre público, sujeto a una mayor controversia. Entre las docenas de jerarcas nazis juzgados en la postguerra, Speer había sido el único que publicó sus memorias y el testigo más cercano de una tragedia colectiva que marcó al siglo. En octubre 1971 el historiador norteamericano Erich Goldhagen le lanzó un nuevo ataque. En diversas declaraciones, Speer había señalado su ignorancia del Holocausto antes de 1945. Contra eso, Goldhagen citó un acto público en Posen, 1943, donde Speer habría estado presente y donde Himmler anunció sin disimulos la muerte prometida a todos los judíos, o sea la Solución Final. En otros términos, Speer se habría conducido como un hipócrita en libros y en entrevistas.

LARGO ESTUDIO. En 1977 la escritora austríaca Gitta Sereny emprendió una revisión de la historia, con un trabajo cuyo centro era una serie de largas entrevistas con el mismo Speer, durante más de tres años. Una primera consecuencia fue la publicación de un largo artículo suyo en el ***Sunday Times*** de Londres y en el periódico alemán ***Die Zeit***. Eso incomodó a Speer, que en una carta de 1980 le señaló su objeción a algunas opiniones. Tras la muerte de Speer en 1981, Sereny continuó su investigación, hasta 1995, y eso produjo un enorme libro de 780 páginas, que a ratos es abrumador por su detalle pero cuya riqueza de documentación lo convierte en una referencia necesaria sobre Speer, sobre el nazismo y sobre la Guerra, incluyendo los más complejos laberintos del tema.

Sereny revisó los archivos oficiales de Alemania, de Estados Unidos y de Inglaterra. Leyó las actas del proceso de Nuremberg y los diarios de Goebbels, que eran muy precisos para fijar hechos y fechas. Leyó los libros de Speer y también su "borrador de Spandau" donde él comenzó a escribir sus memorias en 1953, dedicadas a su amigo Rudi Wolters. Recopiló los recortes periodísticos y entrevistó a diversos personajes sobrevivientes, desde la hija del general Jodl (ejecutado en 1946) a los directores de la cárcel y a los tres consejeros espirituales que procuraron ayudar a

Speer. Durante ese trabajo de años llegó a compartir vivienda y comida con el mismo Speer, con su esposa Margaret, su hija Hilde, su secretaria Annmarie Kempf.

La suma de documentos y testimonios personales, junto a la escritura fluida de Sereny, ayuda a entender ante todo el fenómeno social del nazismo. El "efecto hipnótico" de los discursos de Hitler sobre Speer se reproduce con varios jerarcas que lo acompañaron, con un vasto conjunto de sus familiares, de secretarias y de empleados administrativos, pero sobre todo con las masas de oyentes, que vieron a Hitler como un redentor. Según lo recuerdan algunas declaraciones de testigos, Hitler no anunció en su libro ***Mi lucha*** los campos de concentración para judíos ni las cámaras de gas. No conquistó la lealtad de personas inteligentes diciendo que su plan era asesinar. Anunció una necesaria recuperación nacional, y eso debió entusiasmar a multitudes. En los primeros años de su gobierno, Hitler logró evitar la desocupación, hizo construir autopistas y viviendas, lanzó el popular auto Volkswagen (literalmente "auto del pueblo"). Ese optimismo alemán fue un aliciente para el apoyo público a la expansión territorial hacia Austria y Checoslovaquia.



Por debajo de ese panorama se desarrolló sin embargo la locura del poder. Comenzó por la de Hitler, cuando ordenó los primeros asesinatos de rivales o cuando creyó (tras el pacto nazi-soviético) que podría absorber a Polonia sin llegar a la guerra mundial, o cuando creó en 1941 un segundo frente de lucha al invadir la URSS, sin prever que las batallas se prolongarían hasta un invierno que le sería fatal. Esos fueron sus mayores fallos, pero Hitler insistía en culpar de los fracasos a generales perezosos o cobardes. La locura nazi siguió por la de Rudolf Hess en su sorpresivo viaje solitario a Inglaterra, quizás para tramitar la paz (1941), o la de Goering cuando acumuló riquezas ostentosas, o la de Himmler cuando hacía encuadernar libros con piel humana. Las luchas internas fueron otro síntoma. Entre 1942 y 1944, mientras Speer redoblaba esfuerzos para la producción de un armamento indispensable, otros jerarcas pretendían materiales y personal para ampliar un bunker en la montaña (Bormann), para una sede partidaria (Sauckel), para trenes más lujosos y cómodos (Robert Ley, Keitel), para la residencia de una amante (Himmler) o para un nuevo criadero de cerdos (Ley). Un dato notable de esos delirios fue el optimismo con que en los últimos días de la guerra, tras haber sido el jefe del terror nazi, Himmler confiaba en que sería llamado por los Aliados para encabezar un nuevo gobierno alemán.

Junto al cuadro social del nazismo, cuya descripción tiene una enorme riqueza, Sereny procura trazar la ambigua personalidad de Speer, que mantenía sus zonas de misterio. Allí está ante todo el arquitecto arrogante, conocedor de sus propios méritos, encumbrado en tres años a los círculos del poder. Por un lado, Speer sintió desde el comienzo la fascinación de Hitler y debió gustarle después que el gobernante fuera también un vocacional de la arquitectura, capaz de comprender rápidamente los planos y los cálculos. Por otro lado, Hitler debió apreciar en Speer la imaginación de sus dibujos, la formidable memoria para textos y cifras, su adhesión a las ideas gigantes-

cas de un régimen social y político que quería perdurar en los siglos. El precedente de los faraones de Egipto debió estar en la mente de ambos hombres.

Pero junto a esa eficacia profesional, el retrato de Speer se completa en el libro de Sereny con un reiterado testimonio de su frialdad en sentimientos y emociones. Esto abarca desde el comienzo de sus funciones oficiales en 1934 y prosigue a través de las décadas. Aparece muy claro en la relación distante y apenas correcta que Speer mantuvo con su esposa y sus hijos, incluso después de obtener su libertad. Aparece también en que durante dos años quiso saber muy poco sobre el drama de los millones de esclavos que trabajaron a sus remotas órdenes. Sólo le importaba la eficacia de la producción, en circunstancias de guerra, con lo cual aquellos operarios dejaban de ser personas y sólo equivalían a materiales.

Es notable que esa defección moral, esa negativa a comprender el drama ajeno, haya sido escrita por el mismo Speer en algunos de sus textos ("sepultarnos en el trabajo... y adormecer nuestra conciencia"). Pero eso no ocurre siempre, sino que a menudo Speer procura convencer a Sereny sobre "el contexto de la época", mezclando confesiones con disculpas. La entrevistadora es demasiado inteligente para dejarse engañar y en perspectiva parece milagroso que haya podido continuar esos diálogos, durante más de tres años, sin que Speer rechazara sus preguntas incómodas. En la descripción de la autora, Speer mantenía "su técnica evasiva de generalizar acerca de los aspectos concretos y reconocer un poco para negar mucho". Aquel hombre arrepentido del nazismo se resistía a humillarse frente a un grabador.

Speer se declaró culpable en Nuremberg y en cierto momento lo explicó a su abogado: "Si hubiéramos ganado la guerra, habríamos participado de los triunfos de estos hombres. Por eso ahora debemos reconocer la responsabilidad de los horrores". Pero limitó el grado de esa culpa. Dijo que otros jerarcas se habían ocupado de reclutar la mano de obra que él utilizaba. Dijo no haber visitado los campos de concentración, que eran ajenos a su tarea. Y sobre todo, dijo ignorar las cámaras de gas y el asesinato deliberado de millones de judíos, de gitanos y de opositores políticos. Adujo haberse enterado de ello demasiado tarde.

Ese es el punto que Sereny le objeta más de una vez. Escribe que esa ignorancia de los horrores era un argumento insostenible (p. 302) y titula "La gran mentira" un capítulo final. En otra declaración, enfrentado a nuevas pruebas, Speer termina por reconocer "su tácita aceptación" de aquellos asesinatos o sea el conocimiento de lo que había negado conocer. La última línea de Sereny dice: "Si Speer hubiera dicho lo mismo en Nuremberg, lo habrían ahorcado".

El País Cultural, 4 de agosto 2000.

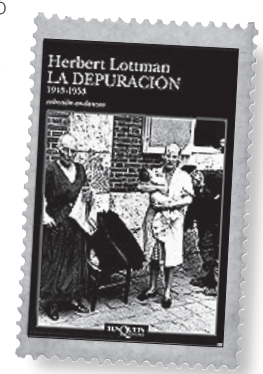
Escritor francés fusilado por franceses

EN SU EXCELENTE libro ***La depuración*** (1986), el norteamericano Herbert Lottman dedicó algunos correctos párrafos a Robert Brasillach, el escritor francés que terminó fusilado en 1945. Era culpable de una larga e intensa colaboración con la ocupación alemana de su país en los años previos. Algo similar sobre Brasillach había escrito Alice Kaplan, también en 1986, en un libro que examinaba la influencia del fascismo en la vida intelectual francesa. Otras referencias menores sobre aquel escritor pueden ser halladas en un libro de David Pryce-Jones (1981), que traza un nutrido cuadro de lo que fue París durante la ocupación nazi. Fuera del abundante material francés, ésas parecen ser las únicas referencias extranjeras sobre el caso Brasillach, que en varios sentidos fue un símbolo de una crisis nacional. Queda desde luego la escasa excepción de aquellos críticos cinematográficos que se puedan haber asomado a una temprana Historia del Cine, publicada por Brasillach en 1935 junto a su amigo y cuñado Maurice Bardèche. Ese libro circuló luego en una traducción al inglés.

La documentación sobre Brasillach creció de pronto en el año 2000 con la aparición de ***The Collaborator***, una completa biografía del personaje, escrita por aquella misma Alice Kaplan tras cuatro años de lecturas y de entrevistas, que llegan hasta 1998. Previendo la objeción por haberse ocupado de un tema que ya tenía más de medio siglo, Kaplan escribe en su Prefacio que, pese a los cambios producidos en el mundo tras la Segunda Guerra Mundial, "hoy continuamos debatiendo los temas iniciados por el caso Brasillach: la responsabilidad de los escritores e intelectuales, el poder de las palabras para hacer daño, la posibilidad de hacer justicia durante una guerra, los peligros de una historia revisionista. Tras cincuenta años de distancia, las argumentaciones que circularon en el proceso a Brasillach son hoy tan apasionadas y tan controvertidas como antes".

Brasillach fue fusilado por la única culpa de lo que escribió, sin que se le pueda imputar una orden homicida ni un arma en la mano. Su caso se acerca a la orden musulmana de matar a Salman Rushdie por unos fragmentos de su libro ***Los versos satánicos*** (1989).

NAZIS EN FRANCIA. La aceptación francesa ante la ocupación alemana, durante 1940-1944, fue muy superior a la producida entonces en Polonia, Holanda, Bélgica, Dinamarca o Noruega. Ante todo, en Francia se formó un gobierno de colaboración, con sede en Vichy, cuyos nombres mayores fueron Pétain, Laval, Darnand, de Brinon. Ese gobierno fue aprobado con el 90 por ciento de votos en un plebiscito y tuvo durante un período el dominio de una mitad del territorio nacional. Después, la colaboración pudo ser medida por la creación de una Milicia francesa que persiguió y mató a los resistentes y saboteadores, a lo cual se agregó la existencia de otros dos grupos fascistas conducidos por Marcel Déat y por Jacques Doriot. El gobierno de Vichy emitió los decretos antisemitas que privaron a los judíos de sus derechos, impidiéndoles cargos públicos y profesiones liberales. Una lista de sus actos debe tener en cuenta la expulsión de 76.000 judíos y la participación activa de la policía francesa. Según Pryce-Jones, cien mil franceses llegaron a vestir el uniforme alemán y desde junio 1941 pelearon en el frente oriental contra los soviéticos.



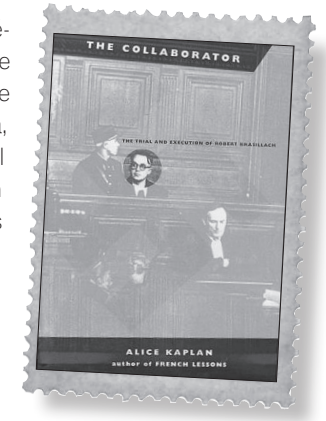
Además de ese Nuevo Orden oficial, fue alarmante la cantidad y el nivel de los artistas y escritores que colaboraron con la Ocupación, lista que incluye a Serge Lifar, Sacha Guitry, Jean Cocteau, Alfred Cortot, Jean Giraudoux, Paul Morand, Pierre Fresnay, Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu La Rochelle, Jean Giono, Arletty, Paul Claudel, Georges Duhamel, Corinne Luchaire y su padre Jean Luchaire. Algunos de ellos pudieron aducir, como Edith Piaf o Maurice Chevalier, que su profesión artística era su medio de vida y que sólo les cabía seguir en lo suyo, con o sin nazis en la platea. Pero otros, como Lifar, Cocteau y Guitry, fueron más allá, participando de ceremonias y banquetes con los nazis. Los hechos habían dividido a cuarenta millones de franceses en tres grupos: una minoría de resistentes, otra minoría de colaboradores en diversos grados y una inmensa mayoría de indiferentes y de resignados. Esa división se mantuvo en la post-guerra, al comenzar la "depuración" que Lottman describió después con tanta riqueza.

Robert Brasillach

UN PERSONAJE. Robert Brasillach (n. 1909) perteneció a aquel grupo de escritores que colaboró abiertamente con la ocupación alemana. Lo hizo siguiendo sus más sinceras convicciones, porque se sintió fascista mucho antes de que Hitler subiera al poder en 1933. Era muy joven cuando se acercó al grupo Action Française, del nacionalista y monárquico Charles Maurras, en cuyo periódico escribió numerosas notas y llegó a la jefatura de la sección literaria. Tenía sus coincidencias con la orientación católica y nacionalista de Maurras, que abominaba de judíos y de extranjeros, pero pronto Brasillach se apartó de allí e ingresó a ***Je Suis Partout,*** un semanario marcadamente antisemita. En 1937 llegó a director del periódico, durante una década especialmente productiva. La había iniciado a los 21 años, en 1930, con una nota necrológica y burlona sobre André Gide, que estaba vivo. Después escribió un libro sobre Virgilio (siglo I a.C.), una adaptación del juicio a Juana de Arco, un estudio crítico sobre Corneille, dos tomos sobre la guerra civil española (con Bardèche), otro libro sobre el líder fascista belga León Degrelle, una historia del cine (con Bardèche), una recopilación de sus críticas literarias, un ensayo sobre el teatro contemporáneo y además cinco novelas. Como lo hace notar Kaplan, en esa variada producción se combinaban tres personalidades distintas. El severo crítico, temido por algunos de sus contemporáneos, culminaba una preparación literaria que se inició en su infancia, con el entusiasmo por Jules Romains y por Alain-Fournier y que prosiguió por el conocimiento intensivo de todas las letras francesas, desde los clásicos hasta el siglo XX. Su segunda personalidad como creador, autor de poesías y novelas, fue desdeñada como menor e incluso como contradictoria con su actitud periodística. De él se pudo decir que producía como novelista las obras sentimentales y filosóficas que aborrecía como crítico en la producción ajena.

La tercera y mayor personalidad fue la del líder fascista, con una convicción política que nunca lo abandonó y con un lenguaje directo y brutal. Bajo Maurras, que fue líder de toda una tendencia de la derecha, Brasillach comenzó por ser nacionalista, pero gradualmente ingresó a la fascinación por el nazismo y por la belleza exterior de insignias y desfiles, especialmente tras una visita a Alemania, que dio lugar a su artículo "Cien horas cerca de Hitler". Estaba abogando por un "fascismo francés", paralelo y similar al de León Degrelle en Bélgica y al de Mussolini en Italia. Como también lo señala Kaplan, esa vocación no estaba apoyada en serios estudios políticos o económicos sobre Francia sino que surgía solamente de un impulso desaforado y fanático.

EL APOGEO. La guerra provocó un intervalo. En 1939 Brasillach debió entrar en el ejército francés. No participó de ninguna batalla, fue hecho prisionero y vivió diez meses de cómodo cautiverio, donde entretuvo a sus compañeros con recitales literarios, escribió su pieza teatral ***Berenice*** y el borrador de una novela que se llamaría ***Los cautivos***. También pudo enviar artículos a ***Je Suis Partout,*** con lo cual los alemanes advirtieron que Brasillach sería más útil en París que en prisión. Vuelto al semanario y a su dirección desde 1941, Brasillach tuvo su apogeo durante más de dos años, con numerosos artículos pro-nazis, la acusación contra los gobernantes franceses que habrían sido culpables de la derrota (Léon Blum, Paul Reynaud, Georges Mandel), su desprecio por la República anterior ("Esa vieja prostituta sifilítica...oliendo a perfume barato...aún parada en la acera"), su enumeración de los siete enemigos de Francia, que serían los comunistas, los socialistas, los judíos, los católicos, los protestantes, los masones, el mundo financiero. En julio 1942 la policía francesa, comandada por René Bousquet, había realizado la famosa redada de miles de judíos, confinados en el Velódromo de Invierno y luego enviados a Auschwitz. Quedaron miles de niños huérfanos y después, por orden de Laval, esos niños también fueron enviados separadamente a Auschwitz y otros campos para su exterminio. Eso quedó registrado, porque se despacharon 6.503 niños de 6 a 18 años hacia la muerte. Y dos meses después, Brasillach aprobó en un artículo esa medida, porque "debemos librarnos de los judíos en bloque y no mantener a los pequeños", frase que le fue recordada en el juicio.



A sus opiniones se agregó la delación. Señaló quiénes eran judíos entre sus anteriores compañeros de cautiverio. Denunciaba al médico judío Hache, que seguía ejerciendo pese a un decreto que lo prohibía, o al periodista judío Zeta, que se había cambiado el apellido para seguir escribiendo. Tras la lectura de un semanario cuyo tiraje creció de cien mil a trescientos mil ejemplares, la Gestapo conseguía valiosa información. Sin empuñar un arma, Brasillach era el "autor intelectual" de cientos o miles de crímenes.

LA CAÍDA. En agosto 1944, ochenta días después de la invasión de Normandía, los ejércitos de Charles De Gaulle liberaron París. Allí comenzó la liquidación de los colaboracionistas, una operación enorme cuyas ejecuciones sumarias fueron más de treinta mil, con un buen porcentaje de excesos, injusticias, venganzas personales. De aquello se pudo escribir después que los franceses ejecutados por otros franceses, en pocas semanas, sumaron una cifra superior a la de los ejecutados por los ocupantes alemanes. Fue en esos días que surgió la acusación contra las mujeres francesas

que tuvieron relación sexual con alemanes, en lo que dio en llamarse "colaboración horizontal", con un castigo fijo, que fue raparles el cabello y pasearlas desnudas y humilladas por las calles. Fue también entonces que se inició el cargo de "indignidad nacional", una suerte de Lista Negra para colaboracionistas, impedidos de cubrir empleos públicos o tareas de enseñanza.

Brasillach se negó a fugarse a Alemania, como lo hicieran otros, prefiriendo refugiarse en París. Los grupos gaullistas secuestraron como rehén a su madre y eso decidió al hijo a presentarse para ser sometido a juicio.

LA CONDENA. El proceso a Brasillach tuvo características peculiares, como muchos otros de la época. Mientras se producían las ejecuciones sumarias, era difícil integrar las cortes judiciales, porque mucho juez y mucho fiscal habían ejercido antes como dependientes de Vichy y ahora serían colaboracionistas que juzgaban a otros colaboracionistas. A eso se agregaba la escasez de leyes aplicables, porque muchos acusados pudieron aducir que habían cumplido con el gobierno de Pétain, legitimado previamente en un plebiscito de 1940. El defensor de Brasillach fue Jacques Isorni, un abogado que era propietario de una enorme casa, y uno de sus inquilinos era Marcel Reboul, el fiscal del juicio. Había cierta amistad entre ambos hombres, que eran rivales en la sala del juzgado, y uno de sus resultados fue que convinieron descartar a los testigos, en favor o en contra, porque esos testimonios se compensarían. Así el juicio fue notablemente breve. En el mediodía del 19 de enero de 1945 comenzó la acusación, seguida por el interrogatorio, la defensa, la exhortación del juez a los cuatro jurados y finalmente el veredicto, a las siete de la tarde de ese mismo día. Finalmente, Brasillach fue condenado por traición y por connivencia con el enemigo, lo cual era legalmente correcto si se recuerda que Francia no había firmado un armisticio y estaba todavía en guerra con Alemania. Sería fusilado, se confiscarían sus bienes y se le haría pagar los gastos del juicio.

En las dos semanas siguientes fue enorme la repercusión. Circuló un pedido de perdón, dirigido al mismo De Gaulle y firmado por una legión de escritores. Eso incluyó a Albert Camus, que habría querido justicia pero estaba contra la pena de muerte. Incluyó también a una galería de celebridades, como Jean Anouilh, Marcel Aymé, François Mauriac, Arthur Honegger, Jean Cocteau, Paul Valéry, Jean Paulhan, Jean-Jacques Bernard y Jean-Louis Barrault. Entre quienes se negaron a firmar ese pedido de perdón figuraron Pablo Picasso, André Gide, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir. Después De Gaulle negó el perdón y Brasillach fue fusilado el 6 de febrero de 1945.

En esa final liquidación de cuentas, donde hubo excesos en los castigos y en los perdones, se hizo notar que fue absurdo fusilar a Brasillach mientras René Bousquet, jefe de policía en París, sólo fue condenado a dos años de "indignidad nacional" y después amnistiado. La dignidad nacional quedaba cuestionada.

HISTORIA DE OTRA HISTORIA. Maurice Bardèche y Robert Brasillach tuvieron en 1935 el mérito de haber producido una de las primeras historias del cine. Eso superaba otras historias parciales y revelaba un conocimiento muy amplio. El texto comprende los primeros cuarenta años del cine (1895 a 1935) y se divide por ciertas fechas decisivas, como 1908, 1914, 1918, 1923, 1929. En cada capítulo se trata separadamente la historia del cine en Francia, Estados Unidos, Italia, Escandinavia, Unión Soviética.

Aunque el libro puede ser leído con el recelo de que ésa sea una historia deformada por una visión fascista, los autores se muestran bastante honestos. Marcan que Chaplin habría sido hijo de madre judía (dato luego discutido) pero dispensan muchos y largos elogios a su renovación de la comedia muda. Se sentían enemigos de la Unión Soviética, pero admiran largamente la "música de las imágenes" en **El acorazado Potemkin** (Eisenstein, 1925) y hasta insinúan la conveniencia de usar ese lenguaje para un cine épico y fascista. Esa había sido también la idea de Goebbels, como dejó constancia en su Diario.

El libro francés atrajo la atención de Iris Barry, una cineclubista y crítica inglesa que había pasado a trabajar en la parte cinematográfica del Museo de Arte Moderno de New York. Su traducción fue publicada en Londres (Allen and Unwin, 1938, reedición en 1945) y es particularmente valiosa por las notas al pie con que Barry corrige a los autores franceses. Estos cometieron algunos pecadillos frecuentes en el oficio. Ignoraban que cierta película se basaba en una obra de teatro, lo que explicaba su estructura. Improvisaron que en 1935 John Ford era un "recién llegado" al cine, cuando en verdad tenía veinte años en el oficio. Hicieron afirmaciones genéricas y confusas sobre el cine soviético, que conocían a medias.

Aun más importante fue que Bardèche y Brasillach vindicaran el cine mudo y negaran calidad al sonoro, lo que motivó que Barry agregara siete páginas de texto propio, señalando los avances del cine sonoro en 1935-1938. Después Brasillach insistió ante su amigo Bardèche para que aquella Historia del Cine fuera reeditada. Eso fue hecho en 1943, en 1948, en 1954 y en 1964, con presumibles actualizaciones. Las reediciones introducen detalles políticos, que Alice Kaplan supo marcar. En 1935 un párrafo sobre Chaplin señalaba "un resentimiento que otorga una extraña nota humana a su humillación" y ocho años después eso se transforma en "una extraña nota hebraica a su humillación". En 1935 **El triunfo de la voluntad** de Leni Riefenstahl es un espectáculo "monótono y ocasionalmente magnífico", pero ocho años después la discutida realizadora es "la mayor artista del Tercer Reich".

En 1982 Alice Kaplan entrevistó largamente a Maurice Bardèche y le preguntó por esos y otros cambios. El escritor contestó que eso era natural. En su opinión, Chaplin era un gran artista en el cine mudo, pero después se volcó a la política (en **Tiempos modernos**, en **El gran dictador**), dando un ejemplo más de cómo los judíos pretenden arreglar el mundo a su manera. En toda la entrevista, como en toda su vida, Bardèche seguía siendo un firme antisemita, un negador del Holocausto y un fascista francés. Murió en 1998, a los 89 años.

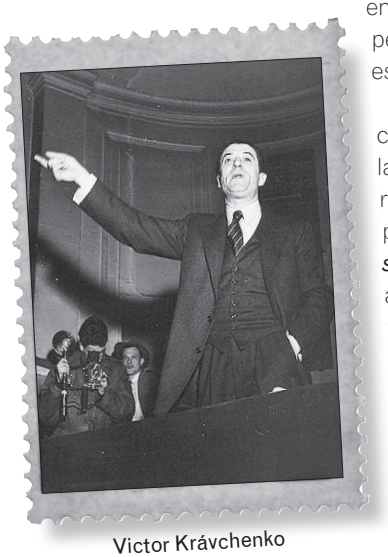
Referencias

-Alice Kaplan, ***The Collaborator***, The University of Chicago Press, 2000;
-Herbert Lottman, ***La depuración***, original en 1986, traducción en ed. Tusquets, Barcelona, 1998;
-Alice Kaplan, ***Reproductions of Banality***, University of Minnesota Press, 1986;
-Maurice Bardèche y Robert Brasillach, ***History of the Film***, traducción y notas de Iris Barry, ed. Allen & Unwin, Londres, 1945.
-David Pryce-Jones, ***Paris in the Third Reich***, ed. Holt, Rinehart & Wilson, New York, 1981.

El País Cultural, 22 de septiembre 2000.

El caso Krávchenko en París

DURANTE MOMENTOS críticos de la Segunda Guerra Mundial, en 1943, la Unión Soviética envió a Washington una delegación que debía negociar la compra de ciertos elementos bélicos. De ese grupo se apartó repentinamente el ingeniero Victor Krávchenko, quien viajó a New York y se refugió en casas ajenas. Era la primera defección importante de las filas soviéticas, anterior incluso a la de Igor Gouzenko en Canadá (septiembre 1945), que tuvo mayor repercusión inmediata porque revelaba un caso de espionaje.



Victor Krávchenko

En su deliberado exilio Krávchenko escribió cientos de páginas con sus memorias sobre la vida en la URSS. El libro fue primeramente rechazado por una editorial, luego aceptado por Scribner's y publicado bajo el título ***I Chose Freedom*** (Yo elegí la libertad). Tuvo un éxito abrumador y fue traducido y editado en más de veinte idiomas. Mostraba la cara más fea de la Unión Soviética con todos los extremos de dictadura, presos políticos, muerte de opositores, pobreza y hambre.

EL ESCÁNDALO. En 1947 el libro fue editado en Francia, donde llegó a obtener el premio literario Sainte-Beuve. Al mismo tiempo, provocó la ira de ***Les Lettres françaises***, publicación de línea procomunista. El 13 de noviembre de 1947 el semanario publicó el texto de un incógnito periodista Sim Thomas, supuestamente recibido de Estados Unidos, donde aseguraba que todo el libro de Krávchenko era un enorme invento de los servicios secretos norteamericanos, que el supuesto autor sólo había contribuido con sesenta inútiles páginas de apuntes y que la redacción fue obra de ciertos amigos "mencheviques", o sea rusos opositores a los bolcheviques en el gobierno. Después se agregaron otros textos de Claude Morgan y de André Wurmser, que en representación del semanario acusaban a Krávchenko por falsedad y calumnias contra la URSS.

Así Krávchenko inició un juicio por difamación contra el semanario y contra sus dos redactores. Eso derivó a una serie de actuaciones en un juzgado de París (enero a marzo 1949), con presencia de Krávchenko, de los periodistas franceses, de los muchos abogados de ambas partes y docenas de testigos. No estuvo sin embargo el "Sim Thomas" original, lo que obligó a pensar que ése era en realidad un invento del semanario para desautorizar al libro. Aunque la primera discusión fue sobre la autenticidad del texto de Krávchenko, eso evolucionó desde el primer día a la discusión sobre la Unión Soviética, su esfuerzo bélico, sus progresos sociales pero también su totalitarismo, su aniquilación de opositores, la expansión territorial lograda por su política exterior. En 1949 la URSS había logrado instalar gobiernos procomunistas en Polonia, Hungría, Rumania, Bulgaria, parte de Alemania. Ya no era el aliado bélico que Estados Unidos había tenido hasta 1945, sino su rival de la nueva Guerra Fría. Parecía verosímil que Estados Unidos hubiera inventado o promovido un libro contra la URSS.

OTRO LIBRO. El proceso fue cubierto por la escritora rusa Nina Berberova, que vivía entonces en París. Como testigo presencial, pudo documentar el caso con 25 breves capítulos sobre las instancias judiciales, más otros cinco capítulos para la etapa posterior de apelación y fallo. Reunidos en un libro como ***El caso Krávchenko***, esos bosquejos al natural aparecen como un pequeño prodigio del periodismo más directo y también como un apunte perspicaz sobre la política mundial de aquel momento. La vivacidad del juicio, como después la del libro mismo, dependió de la abundancia de testigos y de su contraposición de opiniones, que llegan a los apuntes irónicos, de una sola línea, que consigue interponer Georges Izard, principal abogado de Krávchenko. Primero el bando pro-comunista debió alegar que Krávchenko no existía, aunque en verdad quien no existía era el "Sim Thomas" americano de la denuncia. Cuando el semanario tuvo delante a Krávchenko en el Tribunal de París, sus abogados pasaron a alegar que él no pudo escribir ese libro. Y cuando él mostró una buena cantidad de originales manuscritos a lápiz (en ruso) le adujeron que eso no correspondía enteramente al original. Esa era una objeción bastante tonta, porque todo libro sufre modificaciones, traslaciones y tachaduras desde su primer borrador hasta la versión impresa.

Una vez admitida la autenticidad del texto, los testimonios se remontan a la política. A favor de ***Les Lettres Françaises*** y en contra de Krávchenko, aparecen el coronel ruso Rudenko con sus medallas, el eminente químico francés Fréderic Joliot-Curie (Premio Nobel 1935), el Déan de Canterbury Hewlett Johnson, varios paisanos que visitaron Moscú y quedaron encantados con tanta gente cordial en las calles. En contra de ellos surgió el abundante testimonio de los rusos, polacos, alemanes, rumanos que soportaron la detención sin motivo y que habían sobrellevado semanas o meses de confinamiento en sótanos infernales.

El jurado confió más en esos testigos del segundo bando. Eran los relatos patéticos de gente que había sufrido y cuyo testimonio no perseguía otro interés que la verdad. En mayo 1949 el juez condenó a ***Les Lettres Françaises*** a pagar 55.000 francos y a publicar el fallo en sus páginas.

UNA CONSECUENCIA. El libro de Krávchenko, con su proceso y el fallo final, cayó como una enorme piedra sobre un mundo intelectual francés que incluso en el sector de izquierda ya estaba dividido sobre el comunismo. En 1935 la Unión Soviética era el proclamado baluarte contra el fascismo, pero la adhesión obtenida comenzó a debilitarse con las sucesivas purgas internas (1936, 1937, 1938), con el pacto nazi-soviético (1939) y durante la post-guerra con la expansión territorial. Ahora el libro de Krávchenko señalaba allí la existencia de campos de concentración, quizás iguales a los campos del nazismo denunciados cuatro años antes. Ante la revelación, Albert Camus simbolizó la postura de quienes querían publicitar sin recortes esa verdad. En el otro extremo, Jean-Paul Sartre no quería que ese enorme dato sirviera para afirmar la postura ideológica de Estados Unidos. La controversia profundizó la división entre quienes habían sido grandes amigos y no volvieron a serlo.

Después la historia confirmó a Camus, tras la muerte de Stalin (1953), las revelaciones de Kruschev (1956), los textos de Solyenitzin (desde 1962) y finalmente la caída

del comunismo en toda Europa. La verdad sobre la Unión Soviética era más dramática de lo que Sartre había deseado. Ocultarla era tan inútil como imposible.

A Krávchenko le fue mal con su éxito. Es seguro que hizo mucho dinero con ***Yo elegí la libertad***, pero después eligió la ruleta, se aficionó al juego, perdió una fortuna y se suicidó en 1966 en el Hotel Plaza de New York. Hoy es difícil encontrar su libro o encontrar su nombre o su foto en los libros que documentan el Siglo Veinte. En Berberova está casi todo lo que hace falta saber sobre aquella ruidosa y remota controversia.

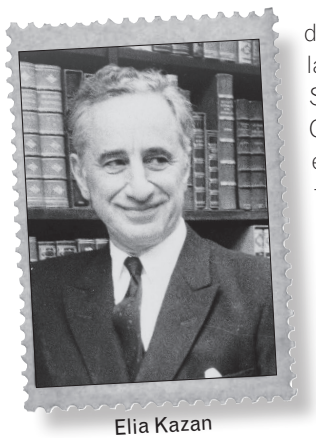
Referencias

-***El caso Krávchenko***, de Nina Berberova; Circe, Barcelona, 1993.
-***La Rive Gauche***, de Herbert Lottman; Tusquets, Barcelona, 1994

El País Cultural, 29 de septiembre 2000.

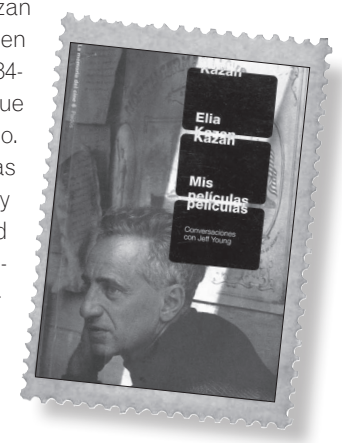
Kazan por Kazan
Entre la creación y el desprecio

ANTE UN PÚBLICO DIVIDIDO, Elia Kazan aceptó en marzo 1999 el Oscar especial con el que la Academia de Hollywood premiaba al conjunto de su carrera. Llevado al escenario por Robert De Niro y por Martin Scorsese, su breve discurso agradeció a ambos y a la Academia el honor recibido y el coraje que necesitaron para dárselo. En la prestigiosa platea, algunos aplaudieron con entusiasmo a Kazan, otros aplaudieron levemente para cumplir y algunos opositores al premio, como Nick Nolte, fueron vistos por la cámara cuando escondían sus manos bajo las piernas, dejando constancia de que se negaban a aplaudir.


Elia Kazan

Aquella entrega del Oscar a Kazan había sido precedida por varias negativas a semejante homenaje, como la del American Film Institute (1989), la del Festival de San Francisco (1995) y la de la Asociación de Críticos Cinematográficos (1997). Contra esos antecedentes, el Oscar de 1999 se debió en buena medida a la insistencia de Karl Malden, frecuente intérprete de Kazan en teatro y en cine. En ese momento Kazan tenía 89 años, no había hecho ninguna película en los últimos 23 y debió ser una figura remota para buena parte de los espectadores en aquel acto.

Esa división del público tenía una explicación histórica. En abril 1952, durante el apogeo del senador McCarthy y de la persecución ideológica, Kazan se presentó ante un comité parlamentario de investigación y denunció como comunistas a once personas, cuatro de las cuales habían sido funcionarios del Partido Comunista o dirigentes sindicales. Los otros siete habían trabajado cerca de Kazan en el Group Theatre de New York, hacia 1934-1936, durante su breve afiliación con el comunismo. Sólo tres de ellos (Clifford Odets, Morris Carnovsky y J. Edward Bromberg) habían tenido alguna actuación en Hollywood, dato que debería servir para corregir la versión de que Kazan traicionó a quienes eran sus compañeros de trabajo en 1952. Delató a quienes habían sido sus amigos en 1934-1936. No dijo que fueran espías o subversivos sino que habían sido comunistas, lo cual en rigor no era un delito. Otras delaciones similares habían hecho en 1951 varias figuras del cine, como los directores Edward Dmytryk y Frank Tuttle, el músico David Raksin, el escritor Budd Schulberg, los actores Sterling Hayden, Marc Lawrence y Larry Parks, entre otros. La suma de esas declaraciones aumentó las Listas Negras y hundió la carrera de unos trescientos profesionales.



Los precedentes de 1951 habían dejado a Kazan en la incertidumbre sobre declarar o no declarar. Consultó entre otros a su amigo Arthur Miller, que le aconsejó negarse. Pero Kazan declaró con toda amplitud y eso terminó su amistad con Miller. Años después, Marilyn Monroe consiguió la reconciliación de ambos. Y aun mejor, tras la muerte de Marilyn (1962), Miller cedió a Kazan la dirección de ***After the Fall*** (1964), una pieza que alude largamente a Marilyn y a la delación. Su primera actriz fue Barbara Loden, segunda esposa de Kazan. Con lo cual, quienes criticaban a Kazan en 1952 criticaron a Miller en 1964, por haber llegado a reconciliarse con un delator.

EXPLICACIONES**.** El testimonio de Kazan horrorizó a buena parte de los observadores liberales del mundo entero. Entre las atenuantes luego aducidas por sus pocos defensores y por él mismo figuró la constancia de que había hablado de viejos tiempos (1934-1936) y no de hechos recientes. Figuró también su recuerdo de que los nombres denunciados ya eran conocidos previamente por los comités de investigación y por el FBI, con lo cual no habría dicho nada nuevo. Eso era cierto. En abril 1951 Bromberg y Carnovsky se habían negado a contestar preguntas del Comité, lo cual los había colocado ya en la proscripción. Y aun mejor, Bromberg había fallecido a fines de 1951, de un ataque al corazón, cinco meses antes del testimonio de Kazan. Para éste fue cómodo mencionar al dramaturgo Clifford Odets, que también había renunciado al comunismo y que también haría, un mes después, su propia delación. Las seis personas luego mencionadas por Odets eran el mismo Kazan y cinco que ya figuraron en el testimonio de éste. Por eso Odets pudo también aducir que no revelaba nada nuevo.

Los factores atenuantes parecieron escasos a muchos observadores y a los ensayistas que después se ocuparon de las Listas Negras de Hollywood o de todo el período McCarthy. Cuando el libretista Walter Bernstein (que estuvo en la Lista Negra) comentó en 1988 la autobiografía de Kazan, su reseña se tituló “Un delator llamado Deseo”. Las explicaciones de Kazan fueron escasas y surgen de las pocas entrevistas que concedió en los 47 años siguientes al episodio.

Un motivo aducido era su rechazo al dirigismo ideológico que los funcionarios del Partido habían querido imponer a directores y dramaturgos, queja que también formularon Budd Schulberg, Edward Dmytryk y Robert Rossen, entre otros. Tales directivas eran el traslado a Estados Unidos de las prácticas aplicadas en la Unión Soviética contra escritores y artistas en las décadas de 1930 y 1940, que fueron toda una historia. Como ejemplo cercano, Kazan mencionó en su testimonio el caso del libretista Albert Maltz, uno de los Diez de Hollywood, que tras haber publicado un artículo vindicando la libertad ideológica del escritor (en ***New Masses,*** febrero 1946) se vio obligado dos meses después a retractarse públicamente, por orden del Partido. Pero Kazan nada dijo sobre el distinto dirigismo ideológico que prometían las investigaciones parlamentarías del comunismo en Hollywood.

La otra argumentación de Kazan fue la situación mundial. En 1952 pudo aducir ante todo los pecados políticos de la URSS, las purgas de 1936-1938, el pacto nazi-soviético de 1939, la expansión territorial en Europa desde 1945, la guerra en Corea desde 1950 y, en contraste, la aceptación o el silencio de tantos comunistas ante esos hechos. En sus frases de defensa, Kazan subraya que odiaba a McCarthy y que le dolía colaborar de hecho con él, pero recordó que se había visto frente a un dilema moral, cuya solución no era fácil, porque debía elegir entre dos males. Sabía que delatar sería un acto mal visto por el mundo, pero también sentía que el silencio favorecía a los comunistas. Por eso discrepaba con los Diez de Hollywood, que en 1947 se habían negado a declarar con franqueza sus afiliaciones políticas y sindicales. En las explicaciones de Kazan resurge, una y otra vez, la convicción de que su conducta de 1952 debía ser juzgada en el contexto del clima político y moral de la época. Eso parece razonable y llevaría a analizar el final anticomunismo al que llegaron escritores que se habían iniciado con obras de acento proletario, como John Dos Passos (***Manhattan Transfer***, ***Paralelo 42***), John Steinbeck (***Viñas de ira***) y el mismo Clifford Odets (***Waiting for Lefty***).

Pero ocurre que en ese mismo clima otros se negaron a colaborar con el Comité o se fueron del país, como fue el caso de Chaplin, de los directores Jules Dassin y Joseph Losey, de los escritores Arthur Miller, Lillian Hellman y Ben Barzman, del cantante Paul Robeson, de los actores Jeff Corey y Howard Da Silva. Confrontado con esos otros casos, Kazan terminó invocando una frase de Jean Renoir, "cada cual tiene sus razones" (en **La regla del juego,** 1939). También llegó a aducir, pero ya en 1971, que sus críticos habían elogiado otras delaciones, como las de Kruschev sobre Stalin (1956), las de quienes renunciaron a la Mafia, las de quienes declararon sobre la masacre de My Lai en Vietnam. Esos delatores invocaban ideales morales y políticos.

La importancia del testimonio de Kazan, que siguió en el recuerdo 47 años después, se mide ante todo por su entusiasmo en declarar y por su exhortación pública, en un remitido que publicó ***The New York Times,*** para que otros hicieran lo mismo que él. Se mide también por su propia importancia en el cine y el teatro de aquel momento. Era la figura mayor de todos los citados e interrogados de entonces, con lo que muchos entendieron que si él se hubiera negado a declarar habría quebrado la práctica de las Listas Negras, con su secuela de exilio, desempleo y dramas familiares.

VOLVER AL PASADO. Todo libro o artículo sobre Kazan (y no hay muchos) incluye alguna reflexión sobre aquel episodio de 1952 y sus consecuencias. Pero ninguno tiene la amplitud y la riqueza del que Jeff Young publicó con el título ***Kazan - Mis películas***, en parte porque el texto llega a 1999 y al discutido Oscar de la Academia, en parte porque el director habla de su obra con largueza y, aun mejor, porque de esos monólogos se infieren algunas lecciones sobre dirección en cine y en teatro.

La historia del libro es bastante curiosa. En 1970 Jeff Young se había iniciado con pequeñas tareas en cine y estaba deseoso de aprender mucho más, al lado de alguno de sus realizadores más admirados. Estos incluían a Mankiewicz, Kubrick, Penn, Welles, Stevens, Billy Wilder, según lo enumeró después. Pero eligió a Kazan, porque sus películas le emocionaban particularmente y porque toda su carrera había sido un ascenso de la humildad hasta el éxito. Nacido en Estambul (1909) y llegado a América cuatro años después, Kazan trabajó de peón en cafeterías, se acercó al Group Theatre, fue actor y después director. También se afilió entonces al Partido Comunista. Una enciclopedia del teatro neoyorquino recoge 34 tareas de Kazan, desde 1932, y eso incluye la dirección de ***La piel de nuestros dientes*** (Thornton Wilder, 1942), ***Todos mis hijos*** (Arthur Miller, 1947), ***Un tranvía llamado Deseo*** (Tennessee Williams, 1947), ***La muerte de un viajante*** (Miller, 1949), más tres premios Antoinette Perry como director del año. A eso se agregaban 17 películas muy variadas, entre 1944 y 1969. Con la debida humildad, Young se acercó a Kazan y le pidió su conformidad para una serie de entrevistas, en el reconocido modelo del libro de François Truffaut con Alfred Hitchcock (1966). Vio de vuelta todo el cine de Kazan, hizo muchos apuntes y junto al director y un grabador revisó en orden cronológico aquella obra, analizando prácticamente cada secuencia.

Las entrevistas duraron 18 meses y cimentaron una amistad, pero tuvieron dos datos peculiares. Ante todo, Young no debía publicar su texto hasta que aparecieran otros libros ya previstos sobre Kazan, como el de Michel Ciment (1974) y la autobiografía del director (1988). Esa demora tuvo su ventaja, porque la edición en inglés (***Kazan - The Master Director Discusses his Films***, Newmarket Press, New York) apareció en 1999 y pudo recoger el episodio del Oscar. El otro dato peculiar fue la sinceridad recíproca de esos dos hombres. Aunque Young era un niño en 1952, después supo discrepar con la conducta de Kazan en aquel famoso testimonio y así se lo dijo en las primeras reuniones. Ese era un tema que Young había llegado a conocer bien, por motivos familiares. Su tío Nedrick Young fue víctima de las Listas Negras. Debió utilizar un seudónimo para firmar con otro escritor el libreto de **Fuga en cadenas** (1958) y eso le impidió recibir el Oscar que ganó su guión.

LOS PRINCIPIOS. A diferencia de mucho otro libro sobre directores del cine, el volumen de Jeff Young abarca la carrera completa del director, indagada y a veces cuestionada por el entrevistador, explicada y a ratos confesada por Kazan. En su debido orden, cada capítulo incluye una sinopsis del tema, una descripción de sus procesos, una evaluación de sus resultados.

Kazan hizo una primera etapa en Hollywood, con dos actuaciones secundarias en películas de Anatole Litvak para la Warner (1940). Había sido actor en el teatro, pero no era todavía un director importante. En 1942 dirigió en Broadway la aclamada ***La piel de nuestros dientes*** con una audaz puesta en escena y con un elenco

mayúsculo, encabezado por Fredric March, Florence Eldridge, Montgomery Clift, Tallulah Bankhead. La aclamación le conquistó su primer contrato con 20th. Century Fox, iniciando en 1944 una segunda carrera en el cine.

Después no quedó satisfecho con sus primeros pasos. En **Lazos humanos** (1945) debió enfrentar una anécdota familiar y sentimental (padre idealista y alcohólico, madre sacrificada, hija aspirante a escritora), sin apartarse mucho de la rutinaria novela femenina en que se basaba. Le fue peor con su préstamo a la Metro para **Mar de hierba** (1947), un drama rural que él quería rodar en exteriores, utilizando datos reales del ambiente, pero la empresa lo obligó a filmar en el estudio, con fondos proyectados y artificiales. Debió lidiar además con dos estrellas (Spencer Tracy, Katharine Hepburn) que tenían sus propias imposiciones, así que terminó por admitir que ésa fue la peor película de su carrera.

Después Kazan fue ponderado por narrar un error judicial (en **Crimen sin castigo**) y por dos temas vinculados al racismo (**La luz es para todos**, **Lo que la carne hereda**), todo lo cual era una audacia para el cine de Hollywood. En verdad las audacias fueron del productor Darryl F. Zanuck, quien ya en los años previos procuraba hacer un cine de acento periodístico. Pero fueron audacias a medias. En **Crimen sin castigo** la acción ocurría en un pueblito típico y Kazan pudo filmar en exteriores, pero no quedó conforme con el libreto y menos aun con los actores asignados (Dana Andrews, Jane Wyatt). En **La luz es para todos** un periodista (Gregory Peck) se hace pasar por judío para revelar y documentar el antisemitismo latente del entorno. Aunque allí Kazan obtuvo sus dos primeros premios de la Academia (por film y por dirección), después reconoció la precariedad del tratamiento dramático, demasiado conversado y teatral. Agrega que aquella fue la primera vez que la palabra "judío" apareció en una película importante, lo cual explica la aceptación en 1947, pero que lo correcto habría sido hacer una película sobre un judío real y sus problemas. Alguien señalo después que la moraleja era "tratemos bien a los judíos porque pueden ser gentiles disfrazados". Otra audacia a medias ocurre en **Lo que la carne hereda**, donde una chica mulata llamada Pinky (Jeanne Crain) que todos han creído blanca, vuelve al pueblo natal donde vive su abuela negra (Ethel Waters). El dilema es huir a otra ciudad, donde Pinky seguirá pareciendo blanca, o quedarse en el pueblo, reconocerse como negra y servir a la comunidad. Este retorcimiento argumental se agrava con la superficialidad de la producción, donde se omiten suciedad y realismo para mostrar ambientes y personajes negros. Faltaban décadas para el cine de Spike Lee y sus colegas.

En 1949 Kazan comenzó a rebelarse contra la rutina de los estudios. Quería filmar algo más personal y sentido. Lo consiguió en **Pánico en las calles**, una anécdota semi-policíaca donde la búsqueda de un asesino lleva a mucho rodaje de acción en exteriores, sin olvidar el logrado retrato de sus personajes mayores (Richard Widmark, Jack Palance, Zero Mostel). Pero volvió a hacer teatro filmado cuando aceptó dirigir **Un tranvía llamado Deseo** que ya había hecho en teatro (1947). En ambas versiones Marlon Brando hizo una creación personal con su personaje, agregando gestos, movimientos, formas peculiares para decir sus diálogos, con la plena aceptación de Kazan. Aunque Young y el director no mencionan las derivaciones, cabe agregar que esa versión del **Tranvía** sufrió dos

tropiezos. Primero, Brando se portó en Hollywood como un divo antipático, y así perdió el Oscar de 1951, que se llevó Humphrey Bogart (por **La reina africana**), al mismo tiempo que sus compañeros Vivien Leigh, Karl Malden y Kim Hunter se llevaban los otros premios de actuación por el **Tranvía**. Después, la película tropezó con la Legión de la Decencia y el Código de Producción, obligando a cortar y suavizar varias escenas en su implícito contenido sexual.

CARRERA EN JUEGO. Cuando Kazan presentó en 1952 su famoso testimonio anticomunista, muchos observadores razonaron que lo hacía por dinero o para mantenerse en Hollywood con grandes contratos. Lo dijo públicamente Tony Kraber, uno de los hombres denunciados, que trabajaba para la CBS en televisión y no tenía carrera cinematográfica. Pero la realidad era distinta. En ese momento Kazan acababa de estrenar **Viva Zapata** y después hizo otra película para la 20th. Century Fox. Es cierto que con su testimonio se mantuvo en el cine, librándose de caer en las Listas Negras, como ex-comunista confeso. Pero tuvo dificultades para realizar **Nido de ratas**, un proyecto personal que estaba en sus planes desde 1951 y que le fue rechazado por varios productores, en parte porque no querían un drama de la clase obrera (lo dijo Zanuck) y en parte porque Kazan era un hombre controvertido e incómodo para las empresas.

Tras varias gestiones, el director obtuvo en 1953 que **Nido de ratas** fuera aceptada por el productor Sam Spiegel, un polaco igualmente ambicioso y audaz, a quien después se debieron **El puente sobre el río Kwai** y **Lawrence de Arabia**. En la misma forma en que quiso mostrarse personal e independiente en su testimonio político, Kazan también quería afirmarse no ya como director de temas ajenos sino como creador de su cine. Lo dijo después a Michel Ciment: "Comencé a hacer buenos films, realmente progresistas y realmente profundos, sólo después de ese período". Y lo repite a Jeff Young: "Cuando me refiero a mis primeras películas en términos poco elogiosos es porque creo que las hice mejores, más independientes y más duras después de 1952" (p. 28).

ANTICOMUNISMO. En su testimonio de 1952, Kazan definió a **Viva Zapata**, recién estrenado entonces, como un film anticomunista.

Es en efecto más independiente y más duro que toda su obra anterior, porque trata la vida y muerte de Emiliano Zapata (1879-1919), un líder revolucionario mexicano, y eso sólo pudo progresar con la aprobación del productor Zanuck, que intercaló algunos temas rebeldes (como **Viñas de ira**, 1940) en la producción comercial de 20th. Century Fox. El problema era cómo convertir en obra anticomunista a la elegía de un campesino revolucionario, que en la vida real fue un paralelo de Lenin y Trotsky, un prólogo al Che Guevara y desde luego un modelo para los posteriores revolucionarios mexicanos de Chiapas, que por algo se autodenominaron "zapatistas". La historia dice que Zapata luchó contra los terratenientes y se preocupó por la reforma

agraria, lo que en algún caso llevó a qué sus partidarios despojaran de tierras a los hacendados. Para hacer de eso un tema anticomunista, el escritor John Steinbeck y el director Kazan deformaron la historia. Inventaron un villano Fernando (Joseph Wiseman), presentado como un fanático de la eficacia, un apresurado pro-soviético antes de la Revolución Rusa de 1917, que termina por traicionar a Zapata y sugerir la emboscada en que el líder es asesinado (1919). Junto a esa ficción, Kazan quiso demostrar, con el famoso dicho de Lord Acton, que el poder corrompe y que el poder absoluto corrompe absolutamente. Para no desmentir su adhesión al pueblo, Zapata abandona el gobierno conquistado, cuando advierte que se podría convertir en un dictador similar al que Porfirio Díaz fue antes. Dos escenas contrapuestas muestran al Zapata campesino cuando se enfrenta a ese dictador y luego al Zapata gobernante enfrentado a otro campesino.

El agregado de un villano ficticio lleva al falseo ideológico, porque es cierto que Zapata fue aniquilado por la lucha del poder entre generales mexicanos (Huerta, Obregón, Carranza), pero se suaviza en cambio su lucha por la posesión de la tierra y por la reforma agraria. No figura la villanía capitalista (que estaba en **Viñas de ira**) sino la de un personaje importado, más la defección de un lugarteniente y de un hermano del protagonista. Mostrar a campesinos despojados y mostrar también a los hacendados como sus enemigos reales habría sido una peligrosa aproximación a un film comunista, pero esos despojos sólo aparecen en los diálogos. Y señalar como moraleja que "el poder corrompe" era, para muchos, la proclamación de que toda rebeldía termina por ser inútil. Por su deformación histórica, ya visible en el libreto, la película no se pudo filmar en México, donde luego se prohibió su estreno. No vindicaba debidamente a la Revolución, que a su vez tuvo después otras deformaciones.

Todo lo cual no impidió por cierto otras virtudes de realización, porque **Viva Zapata** fue, después de **Pánico en las calles**, otro ejercicio de Kazan para mostrar la acción, las muchedumbres, los rostros campesinos angustiados, en un formato plástico que él dice inspirado en el ruso Dovzhenko (**La tierra**, 1930) pero que debe mucho al precedente de **¡Que Viva México!** de Eisenstein (1930-1932) sin olvidar en el caso el aporte de su notable fotógrafo Joe MacDonald. Algunas escenas de masas y muchas otras al aire libre muestran una segura mano en el director, aunque cabe lamentar algún sermón político y algunas líneas literarias en los diálogos.

Después de **Viva Zapata** y de su testimonio, Kazan viajó a Alemania para dirigir **El circo fantasma**, relato de cómo un circo entero consigue huir de Checoslovaquia prosoviética. El sentido anticomunista era obvio y después Kazan declaró que la pasó muy bien al compartir semanas con la gente del circo. Pero no quedó satisfecho con el guión, que se desviaba a dos intrigas individuales, y menos satisfecho con el montaje final, porque Zanuck le cortó veinte minutos al metraje. Fue en ese momento que decidió no depender nunca más de un productor.

PUNTO CRÍTICO. En una curiosa paradoja, **Nido de ratas** (1954) fue la mejor película de Kazan y también su obra más criticada e insultada. Su mundo es el de los estibadores en el puerto de New York, con una Mafia que los domina y que comete tres crímenes, liquidando a presuntos traidores. Contra esos villanos se rebela el protagonista (Marlon Brando), alentado por un cura honesto

(Karl Malden), pero tras muchas vacilaciones, acepta prestar testimonio ante un comité oficial que investiga los crímenes en el puerto. Como la película termina por presentar a ese protagonista como un héroe, resultaba obvio que Kazan y su libretista Budd Schulberg estaban vindicando a un delator. El relato era un eco de los testimonios reales de ambos ante los comités parlamentarios de investigación sobre el comunismo en Hollywood. La pequeña salvedad es que en la película ese personaje no delata a comunistas o ex-comunistas sino a los asesinos de tres personas en un acto heroico que el público podía aceptar. Pero ese planteo empeora con la falsedad y el efectismo de los minutos finales. Allí un Brando castigado y sangrante después de una paliza, avanza penosamente entre los estibadores, en una Vía Crucis que lo asemeja a Jesucristo con la cruz, y termina esa caminata convertido en el nuevo líder de los obreros, mientras el jefe de la Mafia perversa (Lee J. Cobb) queda solitario y derrotado. Ese vuelco resulta inverosímil en un tema que hasta ese momento lucía como realista. Termina por decir que el delator no es sólo un héroe sacrificado, sino con mucha rapidez un nuevo dios. Esa secuencia final fue después muy castigada en un célebre artículo de Lindsay Anderson.

La objeción a esos últimos minutos no impide reconocer las calidades previas. Como lo declaró años después, Kazan logró con esta película alejarse de Hollywood, vivir el mundo de los estibadores en New York, retratarlo con eficacia en escenarios reales (calles, azoteas, muelles, escaleras) y alimentar el tema con una firme estructura narrativa. A la fuerza y ritmo de las imágenes se agrega el contraste de un elemento casi poético, porque el protagonista atiende un palomar propio. Las palomas dan al personaje cierto rasgo de pureza personal, pero también sirven para comentar la delación, porque la palabra inglesa ***pigeon*** (pichón de paloma) es asimismo un modismo para designar a un delator, dato finalmente utilizado en la anécdota.

Al esmero de la realización de Kazan, que se prolonga a su cuidado en fotografía, música y montaje, se agrega el notable trabajo de Marlon Brando, en una creación personalísima que el director le dejó hacer, alentando su improvisación. Los muchos premios de la Academia en 1954 (película, director, Brando, Eva Marie Saint, libreto, fotografía, dirección artística, montaje) parecieron muy justificados. También vindicaron a Kazan, pese a todo antecedente.

VIVIR SU VIDA. A Marilyn Monroe se la ha citado con una famosa declaración: "Una de las cosas buenas derivadas de dejar Hollywood y venir a trabajar con el Actor's Studio, es que me permite ser yo misma. Después de todo, si yo no puedo ser yo misma, me pregunto quién puedo ser".

En esa década de 1950, también Kazan quiso ser "él mismo". Tras el éxito de **Nido de ratas**, sintió que debía ser su propio productor, decidir sus argumentos, desacatar los consejos de publicitarios y empresarios de los estudios. Después de 1954 se lanzó a experimentar por primera vez con el color y el CinemaScope (**Al Este del paraíso**), desarrolló y explotó a dos actores marcadamente neuróticos como James Dean (en la misma) y Montgomery Clift (en **Río salvaje**), renegó de un psicoanalista anterior que le pedía conformismo y eligió a otro que aumentó sus rebeldías. Sobre esa evolución personal declaró con abundancia a

Michel Ciment y después a Jeff Young, marcando hasta dónde colaboró sin crédito en los libretos, hasta dónde se introdujo en personajes marginales (**Un rostro en la muchedumbre**) y en conflictos familiares difíciles de racionalizar (padre e hijo en **Al Este del paraíso**, que es una variante del Caín y Abel bíblicos). El plan de **Un rostro en la muchedumbre** es el ascenso y caída de un cantor popular que tras sus primeros éxitos se convierte en un demagogo y apoya por dinero a un senador, hasta que finalmente desprecia a los anunciantes que le han ayudado y denuncia a su propio público crédulo, en una notable invectiva contra la televisión y sus fieles. El planteo es similar al que el escritor Budd Schulberg trazó en **La caída de un ídolo** sobre el ascenso y descenso de un boxeador. En **Un rostro en la muchedumbre** hay notables secuencias intermedias y un final histérico de explosión y posible suicidio, para cuyo rodaje Kazan debió emborrachar al actor Andy Griffith.

En cinco películas de 1955-1961 Kazan introdujo elementos de su biografía, como llegó a declararlo después. Uno de ellos es la presencia de mujeres comprensivas de los desvíos neuróticos de sus hombres (Julie Harris, Patricia Neal, Lee Remick, Natalie Wood, sucesivamente) como a Kazan le había ocurrido en su vida. Pero en todos los casos se apoyó en escritores, como Tennessee Williams, John Steinbeck, Paul Osborn, William Inge. Sabía lo que quería pero también sabía sus limitaciones en la estructura argumental y en diálogos. Toda esa producción muestra los altibajos de su talento, con extremos de excelencia (algunas secuencias de **Al Este del paraíso**) y también caídas en el grotesco, como casi todo **Baby Doll**, film del que Kazan después dijo que no había que tomarlo en serio. Y pese a su voluntad, ninguna de esas películas fue el "cine de autor" que pretendió. Sin que él lo previera, sirvió para lanzar en Brando y en James Dean a dos ídolos juveniles rebeldes, en un anticipo de movimientos colectivos que explotarían en la década de 1960.

JARDÍN PROPIO. La etapa de un "cine de autor" llegó más tarde. Entre 1963 y 1972 Kazan produjo y dirigió tres películas, dos de ellas con su libreto y la tercera con idea suya y libreto por su hijo Chris Kazan. Las tres tienen un énfasis en su propia persona. En **América, América** (1963) dramatizó la historia de su tío, emigrado desde Turquía y su opresión, ansioso por llegar a New York, donde comienza por besar el suelo y donde se volverá un converso al cinismo de una sociedad materialista. La realización es muy esmerada, en particular por su fotografía (Haskell Wexler). En **El arreglo**, que comenzó por ser un libro de éxito, el personaje central (Kirk Douglas) es un publicista que en la convalescencia decide examinar su vida, en una actitud autocrítica muy similar a la que Kazan estaba practicando con la suya, desde que decidió ser "él mismo" en su obra.

Su compromiso personal con **Los visitantes** (1972) fue más indirecto. Los dos jóvenes visitantes son veteranos de Vietnam, salidos de dos años de cárcel tras haber violado y matado a una niña vietnamita. Buscan en una cabaña del bosque a su antiguo compañero Bill (James Woods), que fue quien los denunció por aquel crimen. Así el tema de la delación, con sus derivaciones al cargo de conciencia y a la venganza, reapareció en el cine de Kazan. Pero en otro sentido **Los visitantes** fue una obra muy personal, rodada en su propiedad, con un

elenco y un equipo técnico reducidos al mínimo, más una anécdota concentrada en las borracheras, los engaños, las tensiones y las peleas de cinco personajes. Igual que los jóvenes franceses de la Nouvelle Vague y que otros independientes norteamericanos, Kazan quería demostrar que se podía hacer cine con recursos mínimos, dando la espalda a los métodos y costos de Hollywood.

Las tres películas fueron fracasos comerciales. El plan de **América, América**, rodado brevemente en Turquía y luego en Grecia, sin una estrella presentable en las marquesinas, había sido rechazado por varios productores, hasta que Warner Brothers accedió finalmente a poner dinero con lo cual perdió un millón y medio de dólares. El éxito de **El arreglo** como libro no impidió el fracaso de su adaptación al cine. La difusión de **Los visitantes** fue muy escasa (no se estrenó en Inglaterra) y aun hoy es difícil obtener la película en video.

Y así fue cómo Kazan volvió a Hollywood, en parte porque quería proporcionar un clima cálido a su madre agonizante. Aceptó con demasiada rapidez el guión que Harold Pinter y el productor Sam Spiegel habían preparado sobre **El último magnate**, la novela sobre Hollywood que F. Scott Fitzgerald había dejado inconclusa al fallecer en 1940. El libro era un perfil aproximado de Irving Thalberg (1899-1936), eminente productor de la Universal y de la Metro, homenajeado en la posteridad cuando se dio su nombre al premio anual a la producción que otorga la Academia de Hollywood. El personaje está bien delineado, con la actuación de Robert De Niro y el detalle de algunos enfrentamientos de Thalberg con el mundillo cinematográfico en que vivía. Pero a la novela y a su adaptación les falta un tema más sólido que la conflictiva relación del protagonista con dos mujeres. En especial le falta un desarrollo. A pesar de algunos nombres de cierta fama en el resto del elenco (Tony Curtis, Robert Mitchum, Jack Nicholson, Ray Milland, Dana Andrews, Anjelica Huston), **El último magnate** fue también un doble fracaso crítico y comercial. En 1976 Kazan quedó en la oscuridad, hasta el discutido Oscar honorario de 1999.

SERES COMPLICADOS. El reciente libro de Jeff Young sobre Kazan tiene abundantes similitudes con el publicado por el crítico francés Michel Ciment en 1974. Ambos recogen largas entrevistas con el director en Connecticut, durante 1971-1972, como si el director hubiera alternado sus reuniones con ambos curiosos. Los textos son distintos pero los conceptos son idénticos. El libro de Young, publicado con notable demora, tiene la ventaja de cubrir todo Kazan, hasta el premio de 1999. No sólo examina las películas, una por una, con resumen argumental y ficha técnica (tomada de Ciment) sino que aporta las ideas de Kazan sobre cine y teatro, con su debida evolución.

Para explicarlas, el director se muestra locuaz hasta la exageración. El libro dedica 92 páginas a su análisis de tema y personajes de **Nido de ratas**, 32 para **Al Este del paraíso**, 30 para **Un rostro en la muchedumbre.** Y no se trata sólo de examinar el origen y desarrollo de cada proyecto sino que Kazan explora dobleces de cada figura humana de esos argumentos, en una suerte de psicoanálisis aplicado.

Un fruto de esa largueza fue dibujar el credo de Kazan como director y también su evolución como persona, que lo llevó al comunismo, al testimonio anti-

comunista de 1952, a abandonar el teatro después de éxitos enormes, a liberarse de rutinas teatrales para realizar cine y más tarde a abandonar los sistemas de Hollywood para hacer algo propio y sentido.

Parte de ello puede ser una enseñanza para sus colegas jóvenes. Pide que un director sepa "transformar la psicología en conducta". Exige que los protagonistas hayan evolucionado desde el principio al final de cada drama, porque en cada uno de ellos debe existir una dosis de ambigüedad y contradicción, algo que deban resolver y que los hará distintos. Recomienda su método de hablar con los intérpretes hasta saber su posible adecuación a los personajes, pero después les deja un margen de libertad para expresarse, con un mejor ejemplo en las contribuciones de Marlon Brando y de James Dean. Marca como secundaria la importancia de libreto cinematográfico y diálogos, subrayando la necesidad de expresar visualmente cada situación. Así es importante que un personaje esté solo o en grupo, que hable sentado, acostado, de espaldas, con la cabeza agachada o altiva, que agite de cierta manera un lápiz o un cuchillo, que se mueva con rapidez o lentitud, porque un hombre piensa como camina. Un dato de realismo es que en los diálogos se superpongan las palabras de dos o más personajes, especialmente en discusiones. Cuando explica esas directivas reconoce sus propias ambigüedades y contradicciones. Aun más allá, Kazan se expide sobre una clase media a la que ve llena de hipócritas y aborrece a los críticos "hinchados de vanidad, que exhiben sus egos en especulaciones mentales" (p. 306).

Young supo aprovechar esa sinceridad. En 1974 entrevistó una vez más a Kazan, para revisar los borradores del libro en trámite, y entonces volvió a mencionar el testimonio de 1952. Allí el director había denunciado una vasta conspiración comunista en el país, pero también subrayó que sólo dio al Comité algunos nombres ya marcados previamente. Así que Young preguntó por qué se limitó a eso, por qué no fue más allá, por qué no denunció a nombres entonces desconocidos para que el país se librara finalmente de esos "bastardos rojos" (p. 421). Ante el desafío, Kazan cruzó los brazos y lentamente dijo: "No tengo por qué defenderme ante ti ni ante nadie". Era la pregunta más difícil de su vida y no la contestó.

Fuentes

Jeff Young, ***Elia Kazan – Mis películas***; ed. Paidós, Barcelona, 2000;
Michel Ciment, ***Kazan on Kazan***; Viking Press, New York, 1974;
Robert Vaughn, ***Only Victims***; Putnam's, New York, 1972;
Victor Navasky, ***Naming Names***; Viking Press, New York, 1980.

Nota

La editorial Paidós declara en sus libros una triple sede en Buenos Aires, Barcelona y México. Por lo menos sus libros de cine aparecen traducidos y editados en España, con el resultado de que los títulos de películas son los de España y no los del Río de la Plata. Quien lea el libro de Young sobre Kazan debe adivinar así la identificación local de **La barrera invisible** (era **La luz es para todos**), de **La ley del silencio** (**Nido de ratas**), de **El compromiso** (**El arreglo**), entre otros casos. En Buenos Aires sobran críticos de cine capaces de ayudar a Paidós con una solitaria página que aclare esos cambios de títulos, porque mucho lector no sabría adivinarlos. Si todos los lectores fueran eruditos, no harían falta los libros de cine.

El País Cultural, 9 de enero 2001.

Títulos citados (todos dirigidos por Elia Kazan, salvo donde se indica)
Al Este del Paraíso (*East of Eden*, EUA-1955); **América, América** (EUA-1963); **Arreglo, El** (*The Arrangement*, EUA-1969); **Baby Doll** (EUA-1956); **Caída de un ídolo, La** (*The Harder They Fall*, EUA-1956) dir. Mark Robson; **Circo fantasma, El** (*Man on a Tightrope*, EUA-1953); **Crimen sin castigo** (*Boomerang*, EUA-1947); **Fuga en cadenas** (*The Defiant Ones*, EUA-1958) dir. Stanley Kramer; **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, Gran Bretaña-1962) dir. David Lean; **Lazos humanos** (*A Tree Grows in Brooklyn*, EUA-1945); **Lo que la carne hereda** (*Pinky*, EUA-1949); **Luz es para todos, La** (*Gentleman's Agreement*, EUA-1947); **Mar de hierba** (*The Sea of Grass*, EUA-1947); **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954); **Pánico en las calles** (*Panic in the Streets*, EUA-1950); **Puente sobre el río Kwai, El** (*The Bridge on the River Kwai*, Gran Bretaña / EUA-1957) dir. David Lean; **Regla del juego, La** (*La Règle de jeu*, Francia-1939) dir. Jean Renoir; **Reina Africana, La** (*The African Queen*, Gran Bretaña / EUA-1951) dir. John Huston; **Río salvaje** (*Wild River*, EUA-1960); **Tierra, La** (*Zemlya*, URSS-1930) dir. Aleksandr Dovzhenko; **Último magnate, El** (*The Last Tycoon*, EUA-1976); **Un rostro en la muchedumbre** (*A Face in the Crowd*, EUA-1957); **Un tranvía llamado Deseo** (*A Streetcar Named Desire*, EUA-1951); **Visitantes, Los** (*The Visitors*, EUA-1972); **Viva Zapata** (EUA-1952).

La novela de un doble agente

LA ASOMBROSA vida del espía Kim Philby ha sido contada una docena de veces por historiadores y periodistas. Entre esos testimonios, uno de los mejores fue el del periodista inglés Phillip Knightley (***Philby, maestro de espías***, 1988), quien consiguió entrevistar al protagonista en Moscú, durante seis días, publicando después una serie de notas en el ***Sunday Times*** de Londres. De allí y de numerosas fuentes surge el caso peculiar de quien llegó a una jefatura de sección en el servicio de "inteligencia" británico (el SIS), para vigilar y después contrarrestar el espionaje soviético, mientras al mismo tiempo era un espía soviético de primer nivel. Jugaba sus cartas conociendo las del adversario.

Pero algo faltaba allí. Los numerosos libros que mencionan a Philby incluyeron su reticente autobiografía (***My Silent War***, 1968) y lo que diversos historiadores y periodistas pudieron averiguar en Occidente. Para completarlo, era necesario averiguar las constancias dejadas en el centro de espionaje en la Unión Soviética (iniciado como la Cheka, luego rotulado OGPU, NKVD, KGB, sucesivamente), y confrontar unos datos con otros.

Kim Philby

Eso fue lo que consiguió Genrikh (o Henry) Borovik en su libro ***The Philby Files***. Gracias al nuevo régimen de ***glasnost*** (transparencia) iniciado en la URSS por Mikhail Gorbachov, algunos controles se habían aflojado. Primero Borovik consiguió entrevistar a Philby desde 1985 hasta cerca de la muerte del espía (mayo 1988), consiguiendo un material que en su estimación llegaría a las 500 páginas, con algunos datos inéditos. Después fue el intermediario para que el inglés Graham Greene se entrevistara con Philby en Moscú (1986-1987), reanudando entre ambos ingleses una amistad que se había interrumpido durante 25 años. Finalmente Borovik recibió de Greene un sabio consejo. Desconcertado sobre la forma de

encarar un enorme material ya repasado parcialmente en el extranjero, Borovik agradeció a Greene la penetrante idea de confrontar las palabras de Philby con las anotaciones paralelas en los registros secretos de la KGB. Y otra vez la ***glasnost*** le sirvió. En recintos muy custodiados Borovik pudo leer el expediente 5581 de la KGB, que muy pocos habían leído antes y que le deparó alguna sorpresa. Ni siquiera Philby supo nunca lo que Moscú apuntaba sobre él. Tras reunir esos apuntes oficiales, que sumaban un enorme material, Borovik se vio obligado a recontarlo todo en orden, para lectores enterados y para lectores asombrados. Tardó otros tres años en recorrer el laberinto, que se mezcla con la historia del siglo.

LONDRES, 1932 - Harold "Kim" Philby, 20 años, estudiante en Cambridge, hijo del diplomático conservador Saint John Philby, se acerca al Partido Comunista británico, pero no se inscribe en sus registros. Igual que muchos de sus contemporáneos, pensaba que la Unión Soviética sería el único baluarte de resistencia contra el creciente fascismo en Europa.

VIENA, 1933 - Con cien libras esterlinas, bastante conocimiento del idioma alemán y su pasaporte británico, Philby actúa como valioso auxiliar para la actividad clandestina de los comunistas austríacos. Puede atravesar fronteras y llevar mensajes y paquetes. Conoce a Litzi Friedman, una judía austríaca de 23 años. Se casa con ella, para darle nacionalidad británica y permitirle su fuga al exterior. Ambos vuelven a Inglaterra.

LONDRES, 1934 - Un delegado soviético, sólo conocido como Stefan o como Hallan, mantiene una entrevista secreta con Philby en un parque. Lo convence de que su tarea política será más eficaz si reniega públicamente del comunismo, vive una existencia burguesa y consigue informaciones sobre el gobierno y la clase alta de Inglaterra. A pedido de Stefan, el nuevo espía viaja a Cambridge, sondea a sus amigos y aporta a Stefan siete nombres de estudiantes que también podrían funcionar como agentes soviéticos. Dos de ellos son Donald Maclean y Guy Burgess. Una firma alemana inicia en Londres la revista ***Geopolitik*** y allí Philby se inicia como periodista. Viaja a Berlín, como parte de la campaña por una amistad anglo-germana. Para el gobierno alemán, es valioso contar con un periodista inglés. Para el servicio soviético, será el agente "Söhnchen" (en alemán, hijito) o también S., infiltrado en Alemania. Para sus amigos socialistas y comunistas, será un traidor, un converso al nazismo, aunque el simulacro no engaña a su amigo Burgess. Después ***Geopolitik*** cambia de dueños y Philby pierde el puesto. Pero el supervisor soviético en Londres ya tiene otra tarea para él. Ha comenzado la guerra civil española.

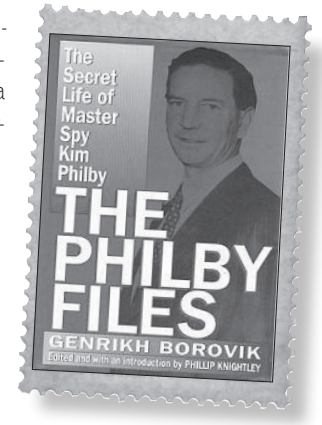
ESPAÑA, 1936 - Philby se autodesigna periodista independiente, trabajando para dos agencias telegráficas y para el diario ***Evening Standard*** pero es asignado a residir en España junto al bando franquista, tarea razonable para quien se ha declarado anticomunista. En Moscú hay quien lo sospecha como nazi, pero Söhnchen está enviando valiosa información a un centro soviético en París. A través de Guy Burgess, le llega una orden de Stalin. Debe matar a Franco. Pero su supervisor en Londres comunica a Moscú que eso es impracticable para Philby y para cualquier otro enviado. En Moscú deliran.

LONDRES, 1937 - Cuando Philby vuelve, un largo artículo suyo sobre España es publicado en el ***Times*** de Londres. Con marcada aprobación a su tarea, el diario lo remite nuevamente a España, ahora como corresponsal estimado y bien remunerado. Entretanto, la situación política interna de la Unión Soviética se ha hecho crítica. El asesinato de Kirov (1934) provoca una limpieza general de dirigentes, en tres sucesivas sesiones de purgas (1936, 1937, 1938), donde Stalin se libera de sus competidores por el poder. Eso lleva al cambio de autoridades de la KGB, donde entran nuevos jerarcas, que leen los papeles y desconfían de Philby por sus antecedentes, que lo muestran inclinado a Inglaterra o al nazismo.

ESPAÑA, 1937 - En diciembre, Philby está con tres colegas en un auto que es alcanzado por un cañonazo. Los tres mueren, Philby se salva y luego es condecorado por el mismo Franco como héroe en una acción de guerra. Eso le facilita cuatro entrevistas posteriores con el jefe de la rebelión y mejora su prestigio en el sector. Inicia un romance con la actriz Frances Doble.

LONDRES, 1938 - Las purgas soviéticas han eliminado a varios supervisores de Philby en Londres. Los reemplazantes reciben órdenes de Moscú para identificar y evaluar a "Söhnchen", a quien llaman "Sonny" y cuyos antecedentes son malos. Había sido reclutado por "enemigos del pueblo", ya fusilados. Tenía amigos homosexuales (Anthony Blunt, Guy Burgess). En su carpeta figuraban sus antecedentes pro-nazis y una condecoración franquista. Se había negado a matar a Franco. Su supervisor "Pierre" lo defiende, enviando un informe completo sobre Philby. Luego Pierre es también llamado a Moscú y ejecutado como "espía alemán". En la época, Stalin se estaba liberando de muchos soviéticos que trabajaron en el exterior. Con lo cual, Philby está trabajando para un espionaje soviético que desconfía de él.

PARÍS, 1939 - La guerra es inminente. El ***Times*** ha designado a Philby como corresponsal en Francia, desde donde envía a Moscú y a Londres un completo informe sobre la Línea Maginot de la frontera, que se supone sería una barrera física para un eventual ataque alemán. El pacto nazi-soviético (agosto) y la inmediata declaración de guerra alteran el panorama político. Ahora Philby está en una situación crítica. Entró al espionaje soviético como una forma de luchar contra el nazismo, pero todo lo que ha enviado a Moscú, empezando por los datos militares sobre la Línea Maginot, es probablemente entregado por la URSS a Hitler.



DUNKERKE, 1940 - Tras la caída de Francia (junio), Philby consigue fugar a Inglaterra junto a los ejércitos británicos. En el viaje conoce a Esther Marsden-Smedley, una periodista que luego facilitará el ingreso de Philby al servicio británico de inteligencia (el SIS). Las circunstancias obligan a Philby a interrumpir sus envíos a Moscú. Por otra parte, Moscú no quiere reanudar el contacto con un agente sospechado.

LONDRES, 1940 - El ingreso de Philby al SIS provoca que Moscú reanude su contacto con "Söhnchen", quien ahora está en el gobierno británico, con un puesto ideal para un espía soviético. Pero Moscú quiere saber cómo llegó allí. En 1941 Philby recibe la iniciativa de organizar una "escuela para espías" dentro del SIS, a fin de despachar agentes y saboteadores a los países europeos dominados por los nazis. La KGB se alegra del nuevo puesto de Philby, pero quiere saber quiénes son o serán los agen-

tes británicos secretos despachados a la URSS. La respuesta de Philby es que no los hay ni los habrá, pero Moscú no le cree, porque esa sería una omisión absurda en el competente servicio británico. En la carpeta "Philby" de Moscú, con fecha abril 1942, se hace constar esa desconfianza en veinte líneas. En octubre 1943 la desconfianza queda escrita y explicada en una larga carta de Moscú al supervisor soviético en Londres. De acuerdo a la documentación, los jefes de la KGB están divididos en cuanto a la confiabilidad de Philby.

FRONTERA POLACA, 1941 - El Ejército nazi ataca en tres puntos a la URSS, iniciando otro frente en la Segunda Guerra Mundial, con lo que termina el acuerdo nazi-soviético, tras 22 meses.

WASHINGTON, 1943 - Para averiguar las posibles tratativas de paz entre Hitler y Stalin, los gobiernos norteamericano y británico comienzan a revisar las comunicaciones telegráficas existentes, desde y hacia Moscú. Habían sido registradas desde 1939, pero estaban escritas en un código impenetrable hasta entonces. Allí comienza un trabajo de decodificación, luego conocido como Venona. Su dificultad mayor era que los soviéticos cambiaban palabras y letras por cifras, pero a su vez cambiaban las cifras con otro código renovado cada día.

LONDRES, 1943 - El Servicio de Inteligencia crea una nueva sección, que llamará Departamento 9, dedicada a recopilar antecedentes y actividad del comunismo internacional. Una gruesa carpeta con ese material, numerada 95670*,* es enviada por Philby a Moscú y causa gran satisfacción a la KGB, que ordena retribuir al agente con un bono por cien libras esterlinas. El alias "Söhnchen" es sustituido por "Sonny".

LONDRES, 1944 - Philby es designado por el SIS como nuevo jefe del Departamento 9. Deberá dirigir a los espías contra la URSS y Europa Oriental, así como las operaciones de sabotaje. El ascenso lo coloca en posición que él mismo califica de idiota, porque si trabaja mal para la SIS será despedido y si trabaja bien perjudicará a la Unión Soviética. Cuando autorizó el ingreso de saboteadores a Albania y a Ucrania, trabajó bien para la SIS. Cuando esos invasores entraron y fueron ejecutados de inmediato, Philby había trabajado bien para la URSS.

REIMS (Francia), 1945 - El almirante Karl Doenitz firma la capitulación del ejército alemán.

ESTAMBUL, 1945 - Konstantin Volkov, vicecónsul soviético, se presenta al Consulado británico. Pide una suma de dinero y la garantía de un exilio en Inglaterra para él y su mujer. Ofrece información secreta, incluyendo datos sobre la central de espionaje en Moscú y los nombres de tres ingleses que serían espías soviéticos, dos de ellos en el Servicio Extranjero y el tercero en la oficina de contraespionaje. Aunque Volkov no da todavía esos nombres, tal oferta era una alusión clara a Maclean, Burgess y Philby. El consulado en Estambul remite la oferta a Londres y allí Philby debe resolverla, al tiempo que la comunica a Moscú. Sus superiores de Londres lo envían a Estambul a tratar el caso, pero cuando llega, varios días después, Volkov y su mujer ya han sido secuestrados por emisarios soviéticos. El doble agente había sido eficaz.

LONDRES, 1946 - Para casarse con Aileen, que ya le ha dado dos hijos, Philby debe divorciarse oficialmente de Litzi. Eso le obliga a confesar a sus superiores el antecedente austríaco de 1934, que incluye su ideología comunista juvenil. No recibe objeciones y se casa con Aileen.

ESTAMBUL, 1947 - El SIS ha decidido que Philby será más eficaz en Turquía, organizando información y sabotaje contra la Unión Soviética y países balcánicos. Con dificultades y con apoyo turco, consigue enviar dos saboteadores a Georgia, donde se unirían a un presunto grupo disidente. Son fusilados apenas cruzan la frontera. El doble agente sigue funcionando.

WASHINGTON, 1949 - El SIS da un nuevo destino a Philby. Será en Estados Unidos el agente británico de enlace con la CIA (Central Intelligence Agency) y deberá disminuir el contacto con el FBI. El proyecto Venona avanza, consiguiendo descifrar otros cables, tras la obtención de un cuaderno soviético de códigos.

LONDRES, 1950 - Los cables descifrados conducen a la detención en Inglaterra del alemán Klaus Fuchs, como transmisor a Moscú de algunos datos secretos sobre la bomba atómica, durante su trabajo en Los Álamos antes de 1945. Tras la confesión, Fuchs es condenado a catorce años de prisión.

WASHINGTON, 1951 - Los cables descifrados por el plan Venona muestran que en 1944 había en la Embajada Británica (Washington) un espía que enviaba informaciones a Moscú desde New York. La búsqueda entre cientos de posibilidades fructifica cuando se analizan viajes de Washington a New York con sus fechas. Los datos identifican a Donald Maclean, quien después de Washington trabajó en El Cairo y está ahora en Londres. Para avisarle de su detención inminente, Philby no puede enviar un cable de Washington a Londres, porque dejaría rastros. Envía a Guy Burgess en viaje urgente.

LONDRES, 1951 - Burgess y Maclean viajan repentinamente de Londres a Francia y después a Moscú. Su fuga es el punto inicial de la investigación británica sobre la red de espías, red luego conocida como Círculo de Cambridge. El gobierno llama de inmediato a Philby, que era sospechoso por su pública amistad con Burgess y que ahora es aludido como el "tercer hombre", porque alguien debió avisar a Maclean que sería detenido. Pero no hay pruebas contra Philby, quien pierde su puesto y es sometido a sucesivos interrogatorios durante cuatro años sin perder la libertad. El SIS no publicita el caso, evitando un escándalo en su contra.

MOSCÚ, 1954 - Aunque Philby no ha enviado información alguna a Moscú, porque se sabe vigilado, la jefatura del espionaje decide ayudarlo. A través de Anthony Blunt y tras una serie de maniobras, le entrega cinco mil libras esterlinas.

LONDRES, 1955 - La prensa británica no se ha atrevido a identificar a Philby como el "tercer hombre", porque se arriesgaría a un serio pleito por difamación. Sin embargo lo acusa Marcus Lipton, un parlamentario que no sería imputable por lo que dijera en la Cámara de los Comunes. La prensa publica ahora el nombre de Philby, citando a Lipton. En la sesión de la Cámara de los Comunes, el parlamentario es refutado por Harold Macmillan, el Secretario de Asuntos Exteriores, señalando que no hay prueba alguna contra Philby. Este organiza una conferencia de prensa por la victoria política que supone ese respaldo oficial.

BEIRUT, 1956 - El SIS da a Philby un puesto de agente secreto en el Líbano, con la cobertura de ser corresponsal del diario ***Observer,*** más otras tareas para ***The Economist.*** Aunque eso podía ser una vindicación oficial, Philby sospecha que es también una forma de probarlo. Se abstiene de todo contacto con la URSS, hasta que en 1958 es visitado por Petukhov, agente soviético, con quien reanuda el espionaje.

HELSINKI, 1961 - Anatoly Golitsyn, agente soviético, se entrega a los representantes de la CIA. Posee datos concluyentes sobre la carrera de Philby y esos datos son ampliados por Flora Solomon, antigua amiga de la familia Philby y actual partidaria de Israel.

BEIRUT, 1963 - Desde Londres llega Nicholas Elliott, el colega que consiguió a Philby el puesto en Beirut. No hay constancia clara de su intervención, pero Philby se sabe descubierto. También sabe que sus compatriotas no tienen autoridad para detenerlo en el Líbano y que por eso le garantizan la impunidad si vuelve a Inglaterra y si hace una amplia declaración. Con la ayuda de Petukhov fuga a Moscú, donde es recibido con honores. Permanece en la Unión Soviética durante 25 años, aunque con viajes ocasionales a Cuba y países de Europa Oriental.

MOSCÚ, 1987 - El escritor inglés Graham Greene viaja a Moscú. Había sido compañero de Philby en el SIS, hacia 1940. No estaba bien considerado por las autoridades de la URSS, debido a sus comentarios sobre intervenciones soviéticas en Hungría (1956), Checoslovaquia (1968) y Afganistán (1979). Pero en 1987 obtiene el permiso de entrada y por gestión de Borovik consigue la reunión con Philby, lo cual da lugar a festejos con amigos y familiares. En esas reuniones Greene aconseja a Borovik la forma de encarar la biografía de Philby en trámite.

MOSCÚ, 1988 - Philby fallece el 1 de mayo y es enterrado con los mayores honores oficiales. Deja en Moscú una inmensa biblioteca, con todo libro posible sobre espionaje y todos los libros de Graham Greene, de alguno de los cuales fue lejano inspirador.

Numerosos autores coinciden hoy en designar a Philby como uno de los dos mayores espías soviéticos del siglo. El otro fue Richard Sorge (1895-1944), un ruso que supo fingirse alemán y nazi, trabajó en la Embajada alemana en Tokio, fue descubierto por los japoneses y finalmente fusilado.

The Philby Files, de Genrikh Borovik; Little, Brown & Co., EEUU-Canadá, 1994, con prólogo de Phillip Knightey y versión inglesa por Antonina W. Bouis. 382 págs.

El País Cultural, 31 de agosto 2001.

Novela y Cine

Historia de vidas difíciles

EN JULIO DE 1906, el joven norteamericano Chester Gillette, 23 años, supo que había dejado embarazada a su novia Grace Brown, por lo que resolvió librarse de ella. La invitó a un paseo en bote, en un lago del norte de New York. Allí le pegó en la cabeza con una raqueta de tennis, la empujó al agua y dejó que se ahogara, sabiendo que ella no podía nadar. A pesar de sus diversas previsiones y coartadas, Gillette fue identificado, procesado y ejecutado en la silla eléctrica en 1908. En la investigación se supo que el criminal aspiraba a mejores romances con chicas afortunadas de la alta sociedad neoyorquina. El caso fue seguido de cerca por el periodista y escritor Theodore Dreiser, que terminó por volcarlo a su novela ***Una tragedia americana*** (1925).

LOS LIBROS. Cuando tenía 29 años de edad y ocho de periodismo Theodore Dreiser decidió que su gran obra realista estaba en la novela. El largo manuscrito de ***Sister Carrie*** fue aceptado y editado por Doubleday en 1900, pero la empresa se arrepintió en seguida y retiró el libro de circulación.

Theodore Dreiser

En apariencia, era demasiado crítico a las costumbres locales y eso debía ofender a gente importante. El nudo del conflicto estaba en el tema. Era la historia de la chica pueblerina que busca en Chicago un mejor futuro, fracasa en el trabajo y se convierte en la querida de un hombre rico. Luego lo deja por otro hombre, pero éste es casado, con lo cual Carrie lo abandona. Pero de hecho lo condena a la ruina, a la mendicidad y al suicidio. Todo es muy amargo y todo se parece bastante a la realidad.

Dreiser trasladó algo de sí mismo a Carrie, porque también él había sido un pueblerino que llegó a Chicago en busca de un mejor futuro. No lo encontró en esa primera novela, que en aquella primera edición vendió solamente 456 ejemplares y rindió al autor 68 dólares. En 1907 ***Sister Carrie*** fue reeditada por Dodge & Co., en Chicago. A esa altura Dreiser ya había emprendido una segunda novela, ***Jennie Gerhardt***, que era también un caso de moderada prostitución de la protagonista. Se publicó en 1911. Un año después apareció ***El financiero***, su novela más sólida, donde Dreiser se introdujo en el laberinto de las grandes finanzas. Su protagonista Frank Algernon Cowperwood reapareció en ***The Titan*** (1914), segunda parte de lo que terminó por ser una trilogía, completada por ***The Stoic*** en 1947. Esas y otras novelas, varios cuentos, un tomo de ensayos filosóficos y una pieza teatral (***The Hand of the Potter***, 1918) documentaron la dedicación literaria del escritor en esos años.

Dreiser fue definido como el "peso pesado" de la literatura de su época. En un enfoque similar al de algunos de sus predecesores y contemporáneos (los franceses Balzac y Emile Zola, los americanos Upton Sinclair, Frank Norris y Sinclair Lewis, entre otros), Dreiser tenía la obsesión de un realismo literario, con la verdad minuciosa de los procesos sociales y de los datos físicos, aun los más triviales. Así la versión española de ***Una tragedia americana*** llega a las 764 páginas, porque Dreiser se empeñó en un desarrollo completo de cada etapa del tema. Llamó Clyde Griffiths a su protagonista (conservando las iniciales auténticas) y describió al detalle la formación del personaje en un ambiente humilde, su padre y madre como predicadores religiosos callejeros, la fuga hacia otro nivel social, su seducción de la compañera Roberta, el otro romance con la rica heredera Sondra, las ambiciones que lo llevan a matar a Roberta. El autor emplea muchas páginas para exponer la indecisión de Clyde antes del asesinato y otras muchas para la investigación oficial que lleva a su captura. Pese a las objeciones de su amigo H.L. Mencken, que procuraba ayudarlo con una crítica constructiva, Dreiser se negaba a la síntesis y se afiliaba a un estilo

de acumulación incesante, estirando y repitiendo lo obvio. Sin embargo, la novela tuvo un enorme éxito, porque en la década de 1920 el público tenía más tiempo para leer (no había televisión, la radio estaba en sus comienzos) y porque dos romances accidentados y un criminal real eran materiales muy atractivos.

En medio de un relato de final previsible, el autor se permitió una interesante sutileza. Tras una larga indecisión de muchas páginas, Clyde resuelve que hará el paseo en bote y matará a Roberta. En el último segundo, decide sin embargo que no cometerá el crimen, pero entonces un mal movimiento vuelca el bote, Roberta se ahoga, Clyde se salva. Después se discutirá si Clyde es legalmente inocente, porque de hecho no cometió el crimen, o si es culpable ante su conciencia y ante Dios, porque antes había hecho todo lo posible por matar a Roberta. Para el proceso judicial, ésa es la diferencia entre la condena de Clyde a prisión perpetua o a la silla eléctrica. Para Dreiser, es el punto de arranque con el que acumula opiniones y reflexiones de otros personajes. Eso le insume otras muchas páginas.

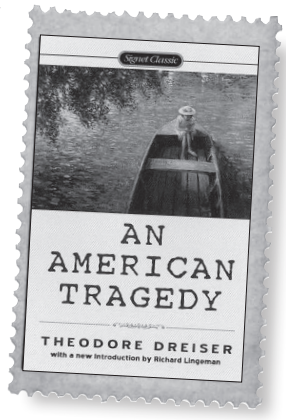
Detrás del tema había una crítica social. Ya en las obras previas Dreiser había utilizado a la prostitución y al capitalismo para marcar una extendida corrupción moral en el país. En ***Una tragedia americana*** Dreiser comenzaba por criticar a los padres de Clyde, predicadores callejeros que invocaban a Dios cada dos frases, vivían en un mundo de ilusión y no habían educado a sus hijos para la realidad que debían enfrentar. Después la novela plantea una forma moderada de la lucha de clases, con la ambición de Clyde por ascender, la resistencia de otros a aceptarlo, su envidia por la riqueza ajena, el crimen como solución desesperada ante un callejón sin salida. Y después del crimen, tanto los tíos ricos de Clyde como la familia de la heredera Sondra hacen cuestión de que sus nombres no aparezcan en los diarios como vínculos del delincuente. No es probable que esos comentarios ácidos de la novela sobre la sociedad norteamericana hayan sido debidamente comprendidos por el abundante público lector, pero es cierto en cambio que Dreiser se veía a sí mismo como un crítico severo de su país. Contaba con que la exposición de los hechos expresara el mensaje. En 1928 visitó la Unión Soviética y se dejó convencer. Ya en su vejez se afilió al Partido Comunista. Falleció en 1945 y quedó en la historia de la literatura de Estados Unidos como un disidente, más terco que talentoso.

AL CINE. El éxito público de ***Una tragedia americana*** dio una imprevista fortuna a Dreiser y empujó la compra de sus derechos por Hollywood, donde todavía el cine era mudo. La Paramount pagó 90.000 dólares por una novela inmensa, que sería necesario abreviar y que permaneció quieta en los estantes. La oportunidad de filmarla apareció en 1930, junto al nuevo cine sonoro, cuando los rusos S.M. Eisenstein, G. Alexandrov y E. Tisse, tras su viaje por Europa, llegaron a Hollywood, contratados por Paramount junto al matrimonio inglés de Ivor y Hell Montagu. Primero les fueron rechazados dos proyectos, titulados ***The Glass House*** y ***Sutter's Gold***, aunque del segundo llegó a escribirse el libreto completo. Después aceptaron adaptar la novela de Dreiser, pero tuvieron sus reservas. Como lo narró Ivor Montagu en su memoria de aquellos años, el equipo sabía que el protagonista criminal de la novela no era el individuo Clyde Griffiths sino toda la sociedad americana, rival que Hollywood no se atrevería a desafiar. Pero hicieron el libreto, que es un drama centrado en individuos, sin el acento épico de cine de masas que tuvo la producción anterior y posterior de Eisenstein. Como no llegó a ser filmada, sólo cabe juzgarlo por su lectura, donde se destacan la marca de efectos sonoros para las indecisas reflexiones de Clyde ("Kill!, Don't Kill!") y el reiterado canto del pájaro que anuncia el crimen. En ese momento de 1931 el cine sonoro estaba en su infancia, pero ya Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin habían firmado, dos años antes, su manifiesto sobre el uso del sonido como contrapunto y comentario de la acción.

Pero como fuera previsto por ellos mismos, el libreto fue festejado por su calidad y después fue cancelado por la Paramount, sin mayores explicaciones. En ese repentino final, Eisenstein y su grupo habían sido perjudicados por una campaña privada contra esos "perros rojos comunistas" que querían "infiltrar ideas soviéticas" en el país. El rechazo era injusto, pero determinó la salida de los visitantes y el comienzo de otra tragedia que fue **¡Que Viva Mexico!**

Eisenstein no pudo dirigir ***Una tragedia americana***, pero su libreto (firmado con Alexandrov y Montagu) fue publicado después. Es una síntesis adecuada de la novela, sin los extensos desarrollos de Dreiser, y no contiene más crítica social que la existente en la novela misma, porque nada agrega sino que subraya. Así la última escena muestra otra vez a una pareja de predicadores, con su discurso callejero y ahora con otro niño que podrá repetir el destino de Clyde. Igual que la novela, el libreto no olvida las culpas de la religión.

PRIMERA VERSIÓN. Cuando Eisenstein y sus colaboradores habían partido ya de Hollywood, la Paramount decidió aprovechar de alguna manera la novela de Dreiser que había comprado. Confió la dirección a Josef von Sternberg, que en ese momento era un astro de su profesión, tras su "descubrimiento" de Marlene Dietrich y los éxitos de **El ángel azul**, **Marruecos** y **Fatalidad**. No existe en Uruguay un video que permita evaluar esa versión de von Sternberg, para la cual asegura haber escrito un nuevo libro (con Samuel Hoffenstein). Pero de acuerdo a las declaraciones del director y a los diversos juicios de prensa, esa primera versión de **An American Tragedy** prescindió de toda crítica social. En opinión de von Sternberg, bastaba explicar el caso policíaco por la relación de los tres personajes principales, que interpretaron Phillips Holmes, la retraída Sylvia Sidney y la bella Frances Dee. En ese plan, Clyde Griffiths no era ya un galán y una víctima sino un arribista villano, que sólo busca su placer sexual y su progreso en dinero y poder. El cronista del ***New York Times*** señaló que el film suponía una simplificación y que era una lástima haber despreciado el análisis de los personajes, con el material aportado por la novela. El público dio la espalda a la película, aunque una reseña agrega que en Europa encontró mejor recepción.



Dreiser se enojó violentamente, peleó con Hoffenstein y con von Sternberg, terminando por poner pleito judicial a la Paramount. Quiso impedir el estreno, aduciendo que la empresa, "al no crear la inevitabilidad de las circuns-

tancias que influyen sobre Clyde, un joven sin maldad, han reducido la psicología de mi libro, convirtiéndolo en una barata historia de crímenes". El juez examinó el contrato, que daba a la empresa el derecho a cualquier modificación que creyera procedente y así Dreiser perdió el pleito. Su manifiesto contra la Paramount pasó a ser un episodio más en la gran lucha de los escritores contra Hollywood, que les da un montón de dinero y les altera la vida.

El conflicto creado por la adaptación que dirigió Josef von Sternberg en 1931 no impidió que la Paramount insistiera con Dreiser, filmando **Jennie Gerhardt** en 1933. Eso se debió principalmente a que el productor B. P. Schulberg, ejecutivo de la empresa, tenía como amante a la actriz Sylvia Sidney. Así fue después contado por Budd Schulberg, hijo del productor, en sus memorias. Entre 1931 y 1939 Sylvia Sidney hizo 23 películas, dentro de Paramount o alquilada a otros productores, según una práctica habitual de Hollywood. Su personalidad cinematográfica fue casi siempre la de una víctima del mundo cercano y eso calzaba bien en la Roberta de *An American Tragedy* y en la *Jennie Gerhardt* de dos años después. Pero la posteridad no quiso acordarse de esa versión de *Jennie*, dirigida por el oscuro Marion Gering, que sería difícil ver hoy en video y que no tuvo elogio alguno.

SEGUNDA VERSIÓN. En 1950 la Paramount resolvió aprovechar mejor *An American Tragedy*, ahora con el título **A Place in the Sun** (Un lugar al sol) que en castellano se trasformó feamente en **Ambiciones que matan**. Ahora el enfoque es romántico, desechando la crítica social que sugería Dreiser. Este había fallecido en 1945 y la empresa ya no corría en 1950 el riesgo de su protesta. Entre otros cambios, la segunda versión dio nuevos apellidos a todos los personajes. Al comparar la novela con sus dos adaptaciones, el historiador Michael B. Druxman transcribe al director George Stevens, quien puntualizaba en una entrevista que en los Estados Unidos de 1950 ya no imperaban las grandes diferencias entre clases pobres y ricas que existían en las décadas previas. El nuevo Clyde, ahora llamado George (Montgomery Clift) no es un arribista sin escrúpulos, como lo era en la versión von Sternberg, sino un galán simpático, afligido como tantos hombres por la relación simultánea con dos mujeres, más el acento adicional de que la chica rica es bellísima (Elizabeth Taylor a los 18 años) y la chica pobre a matar (Shelley Winters) es quejosa y antipática. Por otra parte, no era probable que en 1949-1951 pudiera filmarse una película de crítica social. En 1947 habían comenzado en Hollywood las Listas Negras sobre presuntos comunistas y despertaba una fiebre política que culminó con el período McCarthy, cuando toda crítica social era presentada como subversión.

Las virtudes de **A Place in the Sun** no son de sustancia sino de forma. A Stevens le alcanzan tomas breves y rápidas, sin ningún alegato verbal, para marcar las diferencias sociales de su protagonista con el mundo millonario al que quiere ingresar. Trabaja con abundantes primeros planos para estudiar a sus personajes. Usa y hasta abusa del "fundido encadenado" para unir secuencias con notable fluidez. Una sola mirada silenciosa de Clift sobre algunos predicadores callejeros, que incluyen a un niño, le alcanza para cifrar allí la infancia de la que el personaje ha querido huir. Y a eso se agrega una eficaz banda sonora, donde los graznidos espaciados de un pájaro van anunciando el crimen proyectado. Esos y otros elementos figuraban ya en el texto de Eisenstein.

Aunque este es con certeza el mayor acierto en la carrera del veterano Stevens, artesano de muchos géneros, parece claro que algunas virtudes de **A Place in the Sun** se debieron al libreto de Michael Wilson, que obtuvo aquí su primer Oscar (después obtuvo otros por **El puente sobre el río Kwai** y por **Lawrence de Arabia**). No fue el único premiado. Los Oscar a **A Place in the Sun** también halagaron a Stevens como director, a la fotografía, al vestuario, a la partitura musical y al montaje.

PRIMERA Y ÚLTIMA. *Sister Carrie* fue la primera novela publicada por Dreiser y la última en ser filmada, cincuenta años después, ya fallecido el autor. Con el título abreviado de **Carrie**, por producida y dirigida por William Wyler, apoyado por los escritores Ruth y Augustus Goetz, con quienes había colaborado antes en **La heredera**. Una biografía de Wyler transcribe sus instrucciones a los libretistas, donde subraya los puntos dramáticos a elegir en el inmenso texto. Aunque el proyecto data de 1947, se acumularon después las demoras, porque el director quiso obtener como primer actor a Laurence Olivier, que estaba muy ocupado con el teatro en Londres. Detrás vinieron los tratos con David O. Selznick, quien se empeño en colocar a su esposa Jennifer Jones como Carrie, en especial porque entendía que trabajar junto a Olivier sería un gran progreso en su carrera. Ambos intérpretes fueron finalmente los protagonistas. Los complicados tratos del plan incluyeron un torrente de cartas de Selznick a Wyler. Allí le daba indicaciones sobre cómo dirigir mejor a su esposa, pero sus indicaciones sólo podían ser sugerencias y el eminente Wyler no las necesitaba. El convenio final fue aceptar a Jennifer Jones, pero Wyler dejó de leer las extensas cartas de Selznick y ordenó que éste no entrara al estudio durante el rodaje.

Carrie tuvo otras desventuras. La oficina del Código de Producción no veía con buenos ojos esa sórdida historia de adulterio en las mejores familias, como ya había ocurrido décadas atrás con la novela. El trasfondo sexual quedó apagado hasta la frialdad. Para la censura del Código era importante aceptar el suicidio final del hombre arruinado (Olivier), que Wyler sólo pudo insinuar ambiguamente en la última escena, cuando el personaje prende y apaga una cocina de gas. Revisada ahora en video (donde figura como Destino de dos vidas), la película muestra la segura mano de Wyler para el drama, la adecuada reconstrucción del fin de siglo y alguna escena de gran intensidad, a bordo de un tren, cuando Carrie y su amante deciden que fugarán juntos.

Pero la época del rodaje no era propicia para **Carrie**. En 1950 había comenzado la funesta era de Joe McCarthy, donde libros y películas podían parecer actividades "antiamericanas" si no subversivas. En abril 1951 la Paramount tuvo en sus manos la película terminada, pero demoró el estreno hasta junio 1952, cuando la lanzó con escasa publicidad y después de algún corte. Para complicar su recuerdo, Brian De Palma hizo en 1976 otra película llamada **Carrie**, que nada tiene que ver con la anterior ni con Dreiser.

El País Cultural, 21 de septiembre 2001.

El blanco móvil – Curso de periodismo, de Miguel Ángel Bastenier. Ediciones El País, Madrid, 2001.

PARA ENVIDIA de otros periodistas, de otros diarios y de otros países, ***El País*** de Madrid posee una Escuela de Periodismo y puede jactarse de ella. La describe su director Joaquín Estefanía en el prólogo a este manual escrito por Miguel Ángel Bastenier, uno de sus profesores. La escuela ha cumplido quince años de actividad, ha reunido en total unos seiscientos alumnos y se apoya, según su director, en la idea de que el periodismo es una actividad práctica, que "no se puede enseñar pero que se puede aprender". Así las aulas de la escuela no son salones de clase sino verdaderas salas de Redacción, en pequeño, donde cada día o cada semana los alumnos preparan y corrigen su material. Un muestrario de esa labor aparece en los capítulos finales de Bastenier, junto a las opiniones críticas que recorren en verdad todo el libro. El muestrario prueba que los modelos de los alumnos son ante todo los de ***El País***, en la forma de titular y de crear los "copetes" o "entradillas" para el comienzo de las notas. También es visible que no se trata de acumular notas en cada edición, juntando caprichos individuales, sino que se procura brindar información completa en el total de la edición. En las primeras páginas del libro, Estefanía postula que un posible marciano llegado a la Tierra debería entender el diario de cualquier día sin haber leído otros diarios previos para ponerse en antecedentes.

El trabajo de Bastenier no es en rigor un Manual de Instrucciones sino una descripción de los géneros y formatos en que se hace el periodismo. Distingue allí cuatro fórmulas principales. Ante todo está el género de información "seca", sin comentarios, con textos que hasta puedan y deban ser publicados sin firma. A eso sigue la crónica, donde el periodista junta al hecho principal con otros hechos vecinos en el tiempo y en el espacio, para dar una interpretación o una mejor comprensión de ese hecho principal. La selección de esos otros materiales pone en juego la objetividad y la imparcialidad del autor, porque debe esconder intenciones. Sobre la crónica están el análisis y el editorial, que ya son la opinión abierta sobre lo que está bien o mal en el mundo. Allí figura la entrevista, un género que también puede suponer una visión parcial, por la elección del personaje, por las preguntas que se le hagan, por la selección de sus respuestas.

Bastenier ve la culminación del periodismo en lo que él define como "reportaje", donde el escritor tiene la máxima libertad para elegir los elementos esenciales, completarlos con otros elementos "de color" y atrapar finalmente el "blanco móvil" que da título al libro y que sería el trofeo. Con algún exceso literario, Bastenier define esa idea:

"Como el cazador cuya fantasía favorita ha de ser cazar el blanco de un disparo, a la gacela en pleno salto sin que ocupe lugar determinable en el espacio, el periodista, algunas veces ayudado por su intuición -eso de lo que todo el mundo habla pero nadie sabe lo que es- pero las más (veces) favorecido por el Altísimo, tendrá en el blanco móvil la mejor oportunidad de cumplir con los mejores delirios de la profesión. Si el periodismo es, básicamente, la historia de las discontinuidades en el encefalograma de las cosas, el hecho en libertad constituirá la máxima expresión del hipo de la vida" (p.160).

El afán literario promete ser la perdición de Bastenier. Se sabe que un escritor puede ser un excelente crítico de la poesía y al mismo tiempo un mal poeta. Cuando Bastenier analiza la prosa ajena, marcando lo que habría sido mejor con cierto cambio, confirma el elogio de Estefanía que lo coloca entre los mejores profesores de la escuela (y el primero que publica sus experiencias al respecto). Pero cuando se extiende a generalidades, puede ocurrir que se enrede con las palabras abstractas:

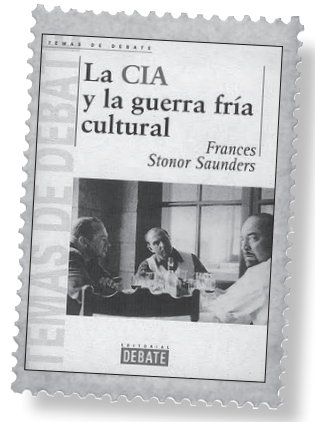
"Por eso, el punto de vista ha sido el de admitir la permanente intraimbricación del material de lo que llamamos lo periodístico, haciendo, al mismo tiempo, que la carga de la prueba para la identificación de ese producto resida no en su naturaleza misma, tan inaprehensible como el propio "out here", sino en el tipo de mirada instrumental que el autor pueda arrojar sobre ese resultado".

Es en esas abstracciones donde empiezan a desconcentrarse los marcianos.

El País Cultural, 9 de octubre 2001.

LUCHAS POLÍTICAS

Mentiras en las cumbres



EN LAS ULTIMAS LINEAS de su abundante libro sobre la CIA norteamericana, la autora Stonor Saunders transcribe sin comentarios un duro veredicto del historiador Doug Henwood:

"Las mismas personas que leían a Dante y fueron a Yale y se educaron en la virtud cívica, después reclutaron a nazis, manipularon el resultado de elecciones democráticas, proporcionaron LSD a personas inocentes, abrieron el correo de miles de ciudadanos americanos, derrocaron gobiernos, apoyaron dictaduras, tramaron asesinatos y organizaron el desastre de Cochinos. ¿En nombre de qué?, preguntaba un crítico. No de la virtud cívica, sino del imperio".

En las 593 páginas previas, la autora no enfoca la intervención de la CIA para derrocar los gobiernos de Irán (1953), Guatemala (1954), Cuba (1961) o Chile (1973), que darían para media docena de libros. Menciona desde luego esos casos mayores, pero se concentra en lo que la CIA hizo o quiso hacer para influir en la cultura occidental y alejarla del posible comunismo.

EN LUCHA INCIERTA. Esa historia comienza hacia 1945, en la inmediata postguerra, cuando la URSS logró instalar gobiernos procomunistas en Hungría, Polonia, Rumania, Bulgaria, Checoslovaquia y parte de Alemania, que integraron la nueva Europa Oriental. Allí se inició la luego llamada Guerra Fría, entre un bloque procomunista y otro anticomunista. Una etapa mayor de esa nueva guerra fue desde 1947 la aplicación del Plan Marshall, por el cual Estados Unidos invirtió nada menos que 13.000 millones de dólares en la ayuda a Europa, para dar vivienda, alimentación y atención sanitaria a un continente destrozado por seis años de guerra. La Unión Soviética y los países de Europa Oriental se negaron a recibir esa ayuda, en la que veían una forma de intervención política de Estados Unidos. La historia probaría que el Plan Marshall fue el primer paso para la recuperación económica de Alemania, Italia y Francia, como ejemplos mayores.

También fue el primer paso norteamericano en una campaña política. Había que contrarrestar el avance de los partidos comunistas en Europa Occidental y especialmente en Francia, donde los comunistas habían llegado a jactarse (con algún error) de haber sido los héroes de la resistencia contra la ocupación nazi. Y sobre todo, había que enfrentar la hostilidad de la Unión Soviética y de sus gobiernos subordinados en Europa Oriental.

CAMBIOS SÚBITOS. En 1947 la Unión Soviética transformó al anterior Comintern en el nuevo Cominform, un comité internacional de información comunista y de propaganda, que llegaría a organizar campañas internacionales "por la paz" y contra la bomba atómica, en el entendido de que Estados Unidos suponía un peligro atómico para el mundo entero. Parte de la acusación soviética aludía a la nueva conducta norteamericana respecto a Alemania nazi. Tras los pasos iniciales de la llamada "desnazificación", poniendo en una suerte de Lista Negra a los culpables del nazismo, ese ajuste de cuentas se debilitó. Y así "muchos de los industriales, científicos, administradores e incluso oficiales de alta graduación al servicio de Hitler, eran calladamente reintegrados a sus puestos por las potencias aliadas, en un esfuerzo desesperado para que Alemania no se derrumbara por completo" (p. 26). El máximo ejemplo de ese cambio fue protagonizado por Alfried Krupp. En los años previos, las industrias Krupp habían armado al nazismo y habían utilizado a los prisioneros de Auschwitz como mano de obra esclava. Condenado inicialmente a doce años de cárcel y la confiscación de sus bienes, Krupp recibió en 1951 la amnistía otorgada por el gobierno militar americano en Alemania más la devolución de sus propiedades. Diez años después, las industrias Krupp florecían.

A la tolerancia con los nazis de ayer se agregó el espionaje. El general Reinhard Gehlen, que había sido jefe del espionaje nazi durante la guerra, quedó preso en 1945, pero pronto vendió sus servicios a Estados Unidos, informando lo mucho que sabía sobre la URSS, más la actualización que le permitía su red de colaboradores, estimada en cuatro mil personas. La CIA invirtió doscientos millones de dólares en la Operación Gehlen. A la inversa, la Unión Soviética disponía de una red de espionaje en Inglaterra y Estados Unidos (integrada por Philby, Maclean, Burgess, Blunt, Cairncross) que le fue muy útil por lo menos hasta 1951. Esos y muchos otros ejemplos de espionaje recíproco, luego revelados, ilustran la gran

modificación política de la época, donde los amigos de ayer se transformaban en los enemigos de hoy (y viceversa).

ASAMBLEA DECISIVA. En marzo 1949 el Cominform organizó una reunión internacional de personalidades pro-comunistas y la ubicó audazmente en el Waldorf Astoria de New York, lo que suponía combatir a Estados Unidos en el mismo centro nervioso de Estados Unidos. Bajo el título de Conferencia Cultural y Científica para la Paz Mundial, la URSS reunió a su escritor oficialista Alexander Fadeyev, a su compositor Dmitri Shostakovich y a un grupo de intelectuales norteamericanos que habían sido simpatizantes del comunismo o que creían necesaria una apelación mundial por la paz. Entre ellos estuvieron Arthur Miller, Lillian Hellman, Dashiell Hammett, Howard Fast, Leonard Bernstein, Norman Mailer. Fueron escuchados por unas ochocientas personas, en reuniones sucesivas.

El anuncio de la Conferencia despertó la inmediata sospecha de que allí había una maniobra soviética. Así se creó una doble oposición. Por un lado aparecieron manifestantes de la conservadora American Legion y de otros grupos políticos y religiosos, que portaban pancartas en la puerta del hotel. Por otro lado, el gobierno norteamericano financió la estadía en el mismo Waldorf Astoria de un grupo de ex-comunistas, de trotskistas y de liberales, resueltos a intervenir en la Conferencia y combatir la propaganda soviética de los discursos y las conferencias de prensa. Ese otro grupo contó con Dwight Macdonald, Mary McCarthy, Philip Rahv, Nicola Chiaromonte, Arthur Schlesinger, Nicolas Nabokov, entre nombres principales. Sus enormes gastos en el hotel eran compensados por el Departamento de Estado, a través del alto funcionario Sidney Hook. La reunión convocada por el Cominform terminó por crear un grupo opositor al Cominform. Alguien le puso el título Deminform.

UN PASO MAYOR. Esa Conferencia de New York rindió una enseñanza a la CIA. Le dijo, de hecho, que se podía utilizar a la izquierda anticomunista como un arma contra la Unión Soviética. Era la confirmación de una idea ya lanzada por Arthur Schlesinger, distinguido historiador y político, luego colaborador del presidente Kennedy. Para utilizar a esa izquierda, había que apoyar sus reuniones, sus libros, sus revistas, sus artículos periodísticos y también su música, su teatro, su pintura, porque la sociedad sacaría de allí ventajosas conclusiones. Ante todo, arrebataría a los soviéticos la idea de que la cultura era propiedad del comunismo o la otra idea de que Estados Unidos era solamente un mundo ignorante, mediocre y materialista. En segundo lugar, buena parte de lo que escribiera esa izquierda en temas políticos o sociales tendría un tinte antisoviético, más o menos directo, porque aludiría a las vergüenzas históricas de la URSS, como lo fueron sus prisioneros políticos, su pacto de 1939 con los nazis o su notorio dirigismo sobre escritores y artistas, que ya había tenido víctimas famosas (Eisenstein, Meyerhold, Isak Babel).

Un primer paso de la CIA en ese sentido fue promover la publicación del libro ***The God That Failed*** (ed. Hamish Hamilton, 1950), que editó Richard Crossman y que reunía los testimonios de seis escritores. Todos ellos se habían acercado al comunismo y todos ellos se habían apartado con desilusión. Eran el húngaro-alemán

Arthur Koestler, el italiano Ignazio Silone, el francés André Gide, el inglés Stephen Spender, los americanos Louis Fischer y Richard Wright. El libro fue un éxito.

EL DISIMULO. Tras un insatisfactorio Congreso en París y otro mejor en Berlín Oeste, la CIA inventó el Congreso por la Libertad de la Cultura. El azar quiso que la reunión en Berlín coincidiera en junio 1950 con el ataque de Corea del Norte a Corea del Sur, dando un argumento bélico a la proyectada lucha contra el comunismo internacional. Los padres cercanos del nuevo Congreso fueron los altos funcionarios Tom Braden, Sidney Hook, Melvin Lasky, pero el Secretario Administrativo del Congreso mismo, con sede en París, sería el joven Michael Josselson, un americano que hablaba fluidamente inglés, alemán, francés y ruso, tenía una amplia cultura y sabía mantener relaciones amistosas con gente muy diversa. Apoyado en un enorme respaldo financiero americano, el Congreso desarrolló numerosas actividades culturales en los 17 años siguientes. Pero desde el comienzo la CIA impuso una norma absoluta de secreto. Su respaldo del Congreso debía ser subterráneo y nunca reconocido. El dinero aparecería canalizado a través de Fundaciones, como la Ford, la Rockefeller, la Farfield, la Fleischman y otras que probablemente sólo existían en el papel membretado, sin una sede real. Eran una pantalla.

Ese disimulo debió parecer una estrategia indispensable para la CIA. Muchos observadores de la derecha política habrían objetado que la CIA apoyara a personalidades de la izquierda, así fuera una izquierda anticomunista. Muchos intelectuales de izquierda se habrían negado a colaborar si hubieran sabido el origen del dinero. Mucho público se habría resistido asimismo a aceptar libros o revistas que procedieran del gobierno de Estados Unidos. La obligación del secreto se confirmó desde el comienzo con la orden del jefe Frank Wisner (en Washington) para que Melvin Lasky se apartara de la organización del Congreso. Como integrante de la delegación americana en Berlín ocupado, su presencia habría convertido en obvia una protección oficial que era necesario ocultar.

La fuerza de la campaña resultante puede ser medida en cifras. De los fondos asignados inicialmente al Plan Marshall, un 5 por ciento (cerca de 200 millones de dólares) quedaban reservados a su utilización por la CIA, que no tenía que rendir cuentas (p. 156). En la nueva Office of Policy Coordination (OPC), formada por la CIA al efecto, el personal creció en tres años (1949-1952) de 302 funcionarios a 2.812 y su presupuesto aumentó de 4.7 millones a 82 millones de dólares (Stonor Saunders, p. 67). Parte de la campaña fue la creación de las necesarias Fundaciones.

EXPANSIÓN CULTURAL. Con el apoyo aparente de esas Fundaciones, ciertas o inventadas, el Congreso por la Libertad de la Cultura, con sede en París, puso en acción varios planes:

A) Creó la revista ***Preuves*** (en Francia) que debía contrarrestar la posible campaña comunista o anti-americana de Jean-Paul Sartre en ***Les Temps Modernes.*** A ella se agregaron publicaciones similares como ***Der Monat*** (Alemania), ***Encounter*** (Inglaterra), ***Forum*** (Austria), ***Tempo Presente*** (Italia) ***Quadrant*** (Australia), ***Cuadernos*** (París, en español), ***Jiyu*** (Japón), ***Quest*** (India). Esta última fue mal vista por el primer ministro J. Nehru, que percibió en sus páginas una propaganda americana. La revista fue el objeto de una frase punzante del escritor y economista americano J. K. Galbraith, al apuntar que ***Quest*** "roturaba nuevas tierras en medio de un analfabetismo extraviado y potente" (p. 303). Entre los artículos de esas revistas apareció un elenco estelar de escritores, como Julian Huxley, Mircea Eliade, André Malraux, Guido Piovene, Herbert Read, Lionel Trilling, Robert Penn Warren, W. H. Auden, Thornton Wilder (p. 299). Fue más sorprendente el apoyo financiero a ***Partisan Review,*** una prestigiosa revista americana, frecuentemente opositora al gobierno, que tenía un fuerte núcleo de pensadores trotskistas. También ella cumplía una función anticomunista, pero públicamente no habría querido reconocer una subordinacion a la CIA.

B) El Congreso editó, tradujo o distribuyó a docenas de escritores americanos, difundiendo en Europa no sólo a Mark Twain, Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman o Herman Melville sino a escritores más modernos como Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Howard Fast. A las abundantes listas se agregaron obras de otros orígenes (Maquiavelo, Chejov) y desde luego ensayos socio-políticos de sentido antisoviético. Fue muy especial el caso de ***Dr. Zhivago***, la novela de Boris Pasternak que los soviéticos no quisieron editar en 1956, por considerarla difamatoria, y que fue publicada en Italia en 1958, tras la obtención clandestina del texto. El Congreso apoyó la difusión de la novela o quizás su misma edición. Fue también elocuente que la CIA subvencionara en secreto la edición de ***La nueva clase***, un alegato del yugoslavo Milovan Djilas contra las oligarquías comunistas y contra el mariscal Tito en particular.

C) El teatro de Estados Unidos fue la prolongación natural, programando en Europa obras de Thornton Wilder, Eugene O'Neill, Tennessee Williams e incluso las de dos autores marcados como procomunistas, que fueron Lillian Hellman y Clifford Odets.

D) La música integró también aquella vasta operación, difundiendo a compositores como Samuel Barber, Leonard Bernstein, Aaron Copland (aunque también estaba marcado como pro-comunista), George Gershwin, Gian Carlo Menotti. La Orquesta Sinfónica de Boston, tras una aclamada presentación en París, realizó una gira europea en 1952. Parte mayor de la contribución musical fue financiar recitales de cantantes y músicos negros (Marian Anderson, Dorothy Maynor, Dizzy Gillespie, Leontyne Price) o la gira del conjunto negro que interpretaba ***Porgy and Bess*** de Gershwin o la de la Martha Graham Dance Troupe. Era una forma de contrarrestar la frecuente acusación soviética sobre el racismo en Estados Unidos.

E) El apoyo a la pintura de vanguardia configuró una situación peculiar. El arte no-figurativo estaba prácticamente prohibido en la URSS, con sus rígidos dictámenes sobre el "realismo socialista". Era obvio que la CIA debía apoyarlo, como expresión de una libertad artística que los soviéticos no se permitían. Así fue efectuada la exportación y exhibición de diversos pintores modernos (Jackson Pollock, Robert Motherwell, entre otros). Esto contaba con el respaldo de importantes millonarios americanos (Nelson Rockefeller, William Paley, John Hay Whitney) que ayudaron a disimular la presencia de la CIA, a través de la mediación del Museo de Arte Moderno y del Museo Whitney. Por definición, casi todos los pintores modernos eran rebeldes sociales que no habrían querido colaborar con el gobierno americano, pero les satisfacía colaborar con los museos que albergaban sus obras.

Es más débil la descripción de Stonor Saunders sobre el apoyo de la CIA a un cine americano anticomunista, que no existió por su iniciativa sino por la de importantes productores de Hollywood (casi todos los ejecutivos mayores de las empresas) y la de fervientes anticomunistas como John Wayne y Ward Bond. Al primero se debe la producción e interpretación de **Intriga en Honolulu** (*Big Jim McLain*, Edward Ludwig-1952) donde se persigue a una red de espionaje comunista en Hawai, y mucho más tarde la producción y dirección de **Boinas verdes** (*The Green Berets*, 1968) que tomaba el partido americano en la guerra de Vietnam. En esos párrafos del libro es muy equívoca la mención incidental de **Fuimos los sacrificados** (*They Were Expendable*, 1945), una película sobre la Marina, hecha hacia el fin de la guerra, muy lejos de la CIA, y aun más remota la mención de **El hombre quieto** (*The Quiet Man*, 1952), tema irlandés ajeno a la política, o la de **Más corazón que odio** (*The Searchers*, 1956), un drama del Oeste americano. Las tres películas eran de John Ford, hombre conservador y anticomunista pero también distante de la campaña de McCarthy. En las menciones de aquel cine, Stonor Saunders está mezclando apuntes de un tema que entendió a medias. Es cierto en cambio que la década de 1950 vió surgir un cine americano anticomunista (**Red Nightmare**, **I Was a Communist for the FBI**, **My Son John**). También es cierto que Eric Johnston, ejecutivo de la asociación de productores, prometió públicamente que no habría más películas de ambiente proletario y de crítica social, como **Viñas de ira** y como **El camino del tabaco** (ambas dirigidas por John Ford, pero la autora no lo dice). Y es cierto que un par de militares alemanes fueron héroes del cine americano, como fue el caso de **El zorro del desierto** (*The Desert Fox*, Henry Hathaway-1951, sobre el general Erwin Rommel) y de **El zorro del mar** (*The Enemy Below*, Dick Powell-1957). Pero más que una conducta de la CIA, los casos cinematográficos citados en el libro documentan una actitud de Hollywood en la época, ampliando las Listas Negras iniciadas en 1947. No le hacía falta la CIA para volcarse a la derecha.

El mayor alarde de la CIA y del Congreso fue un festival norteamericano en París, que terminó por ser internacional. Fue inventado por Nicolas Nabokov y apoyado por Tom Braden, en medio del escepticismo de otros altos funcionarios. Tras un año de estudios y trámites, para obtener y luego disimular la financiación, ***Cette fête américaine*** ocupó treinta días, desde abril 1952, reuniendo música, artes plásticas y debates literarios. Allí debutó la Orquesta Sinfónica de Boston con ***La consagración de la primavera*** y la presencia de su autor Igor Stravinsky, pero también se contó con orquestas de Viena, Ginebra, Roma, para interpretar Barber, Walton, Mahler, Satie, Bartok y dos compositores astutamente elegidos, Darius Milhaud y Georges Auric, antes tachados por las autoridades culturales de la URSS. Igualmente variada fue la muestra de pintura (Matisse, Cézanne, Seurat, Chagall, Kandinsky) y la serie de debates literarios, con Roger Caillois, William Faulkner, Ignazio Silone, Denis de Rougemont, Stephen Spender, André Malraux. La recepción del festival fue ruidosa, pero la prensa de París mostró su fastidio por la aparente pretensión americana de enseñar cultura a los franceses, con una carta abierta por Serge Lifar y la oposición manifiesta de ***L'Humanité,*** periódico comunista. El tamaño y el evidente costo del festival estaban sugiriendo que el gobierno de Estados Unidos había sido su promotor, sin que engañara a muchos la figuración de fundaciones y financistas privados.

DIFICULTADES. Era inevitable que, en el Congreso por la Libertad de la Cultura, la colaboración entre fuertes personalidades intelectuales estuviera matizada por conflictos internos, y no sólo por diferencias de criterio entre los diversos directivos (Michael Josselson, Irving Kristol, Melvin Lasky, Tom Braden, Stephen Spender). En 1949 varios dirigentes del Congreso discreparon abiertamente con que el Premio Bollingen de poesía, otorgado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, hubiera beneficiado a Ezra Pound, quien durante la guerra había colaborado abiertamente con Mussolini y estaba entonces encarcelado como un demente criminal. En 1954, un artículo de Emily Hahn, que debía publicarse en ***Encounter,*** era tan crítico de la política americana que suscitó una controversia interna y terminó por ser retirado. En 1955 fue febril la discusión sobre la incorporación de Dwight Macdonald a ***Encounter***, porque el escritor era notorio por su inconformismo. Casi de inmediato la discusión se prolongó durante meses por su primer artículo para la revista. Diez años después el escritor declaró que en todo ello había sido engañado por la CIA, institución con la que nunca habría querido colaborar. En 1956 Bertrand Russell publicó en ***The Manchester Guardian*** (Londres) un artículo que enjuiciaba severamente al FBI, provocando otra controversia con diversas declaraciones públicas y una "carta abierta" del Congreso por la Libertad de la Cultura. Allí se acusaba a Russell de ignorante y de "senil" (tenía 84 años) con lo cual el filósofo renunció a su puesto como presidente honorario del Congreso.

Más grave y complicada fue la situación creada por el senador Joe McCarthy desde su primer discurso anticomunista (febrero 1950) hasta su caída en 1954. Era obvio que también la CIA y el Congreso por la Libertad de la Cultura combatían al comunismo, pero no se podía contar con que compartieran las extendidas acusaciones del senador contra gente inocente, ni sus exhortaciones a la delación, ni mucho menos los métodos de escándalo con que McCarthy se manejaba. Un extremo de esa oposición fue la visita de inspección que Roy Cohn y David Schine, dos secuaces de McCarthy, realizaron por parte de Europa. Revisaron las bibliotecas norteamericanas y terminaron confeccionando una Lista Negra de libros a eliminar, que incluyó todas las obras de Jean-Paul Sartre, Dashiell Hammett, Howard Fast, Máximo Gorki y varios títulos de Thomas Mann, Albert Einstein, Sigmund Freud y Helen Keller, como nombres mayores de una larga nómina. Era un caso claro de barbarie contra la cultura, una quema de libros como la que antes habían hecho los nazis. La CIA y el Congreso por la Libertad de la Cultura estaban apoyando a intelectuales de una izquierda no-comunista, pero esa distinción era demasiado sutil para McCarthy y los suyos. Toda la izquierda era acusada por ellos como subversiva, con extremos tan ridículos como la intención de prohibir ***La montaña mágica*** de Thomas Mann o la inofensiva biografía de Chaplin que publicó Theodore Huff. El caso explica, según Arthur Schlesinger, que el Congreso practicara el disimulo sobre su financiación. La discusión pública se le habría hecho muy difícil.

Las divisiones sobre McCarthy, con sus diversos grados de aceptaciones y rechazos, motivan que la autora Stonor Saunders les dedique todo un capítulo (págs. 269 a 298). Fue igualmente grave la escisión sobre los presuntos espías Julius y Ethel Rosenberg, que estaban presos desde 1950 y terminarían ejecutados en 1953. La simultaneidad del caso con la guerra de Corea y con el surgimiento de McCarthy explican la división de opiniones no sólo en el Congreso de París y en sus revistas

sino en todo el mundo. Protestar contra su juicio, su condena y su ejecución pasó a ser, para muchos, una prueba de comunismo subversivo.

LA LIQUIDACIÓN. El año 1964 fue muy grave para el prestigio de Estados Unidos. Tras el asesinato de Kennedy, el nuevo gobierno de Lyndon B. Johnson aumentó la presión militar norteamericana en Vietnam y ordenó bombardeos. La crítica al país aparecía en novelas, como ***El espía que vino del frío***, de John Le Carré, en ***Catch 22*** de Joseph Heller y hasta en películas, como **Dr. Insólito** de Stanley Kubrick. Fue en ese año que el congresista Wright Patman dirigió una investigación sobre la exención de impuestos a ocho fundaciones filantrópicas americanas, descubriendo hasta qué punto eran canales de la distribución de fondos del Estado. Esa fue la punta del hilo que llevó a elaboradas notas en el ***New York Times*** y después a otras más extensas y detalladas en la revista ***Ramparts***. Se demostraba, simplemente, que la CIA había excedido sus facultades legales al financiar publicaciones extranjeras, con variadas maniobras de disimulo. En 1966 los secretos ya no existían.

Ahora la discusión se centraba en quiénes sabían y quiénes ignoraban la verdad del caso. Entre quienes se declararon ignorantes figuraron Dwight Macdonald y Stephen Spender, director de ***Encounter*** durante catorce años. Los sabios del caso eran los principales jefes de la CIA y desde luego Michael Josselson, director del Congreso, quien luego confesó haber engañado a sus mejores amigos durante casi veinte años. Falleció en 1978, lo que le impidió leer este relato de su historia, pero su viuda Diana Josselson fue una amplia fuente informativa para la autora, como se deduce de abundantes notas al pie. Aún más documentado parece ser un artículo confesional de Tom Braden, titulado "What's Wrong with the CIA?", en ***The Saturday Review***, abril 1975, donde cuenta lo que vivió personalmente durante aquellos años críticos. Allí escribe "La verdad se reservaba para los de adentro. Para los de fuera, los hombres de la CIA aprendían a mentir, a mentir consciente y deliberadamente, sin el menor asomo de culpa..." (p. 528). La liquidación del Congreso y de sus revistas, culminada en 1967, fue especialmente dolorosa para Spender, un poeta inglés que aceptó de buena fe la dirección de ***Encounter*** y había creído que su escaso sueldo era pagado por fundaciones norteamericanas o por el gobierno británico. En sus últimos años colaboró en la creación de ***Index on Censorship,*** una valiosa publicación británica que denuncia casos de censura en el mundo entero, sin distinción de ideologías o gobiernos. Falleció amargado en 1995.

LA DEFENSA. El historiador Arthur Schlesinger sostuvo que todo el largo episodio de 18 años, protagonizado por la CIA, el Congreso por la Libertad de la Cultura y sus derivaciones en revistas, conciertos o exposiciones, fue "políticamente inteligente y correcto", aunque elevó a nuevas cumbres el arte de mentir. Esa mentira oficial, tan prolongada y respaldada, ha sido el punto central de los ataques a la CIA. Suponía el engaño al público, tras la complicidad o la ingenuidad de algunos prestigiosos intelectuales y artistas del siglo. Pero esos ataques han tenido su contrapartida. Los defensores de la CIA han señalado que la entidad realizó una difusión de la cultura norteamericana como no lo había hecho antes ninguna institución privada o pública. Señalaron que buena parte de su acción contrarrestaba la propaganda

soviética y marcaba las limitaciones culturales y el dirigismo de la URSS en literatura, música o pintura. Explicaron que la mentira sobre la financiación había sido inevitable para convocar a los colaboradores y al público mismo. Subrayaron que en ningún momento la CIA intentó modificar las ideas o los textos de Faulkner, Hemingway, Mailer o diversos otros autores utilizados.

Al fondo del conflicto surgía la necesidad y la función de un Mecenas para financiar a escritores y artistas. En una entrevista de 1994, que la autora incluyó en su investigación (p. 360), Tom Braden recuerda que la Capilla Sixtina fue realizada por Miguel Ángel, hacia 1508-1512, tras el encargo y la financiación del papa Julius II, y no habría existido sin ese apoyo. El ejemplo se puede extender a docenas de pintores y escultores de la Edad Media y el Renacimiento, que fueron apoyados por otros papas y por personajes de la nobleza. A través de los siglos, el ejemplo puede llegar a los museos de hoy, o a la relación de Nelson Rockefeller con Diego Rivera, con otros pintores o con Orson Welles.

En el prolongado caso de la CIA y el Congreso por la Libertad de la Cultura, cabe recordar que ***The God That Failed*** fue y es un valioso documento sobre el comunismo y sobre la política soviética, pero cabe dudar de que Koestler, Silone y sus otros autores pudieran haberlo publicado sin su financiación clandestina. Esto se extiende a la difusión europea de William Faulkner o de Ernest Hemingway, que culminaría en los premios Nobel para ambos, y se prolongaría a los otros escritores, músicos y pintores que la CIA protegió secretamente, o a la revista ***Encounter*** que recibió amplios elogios y que Spender declaró haber dirigido con libertad, pese a un par de episodios de censura. Para Braden, Schlesinger, Josselson y otros defensores de la CIA y del Congreso, esa libertad de acción fue un dato esencial. Llevaba a una propaganda en la que "el sujeto se mueve en la dirección que uno quiere, por razones que él piensa que son propias" (p. 18). Desde luego que ese sujeto también puede escribir sobre algunos males del capitalismo americano, sobre las intervenciones políticas de la CIA en América Central o sobre la guerra en Vietnam. Entonces la gran medida astuta era dejarle publicar esos ataques, porque prohibirlos era denunciar la oculta presencia de la CIA. Esa era una estrategia hipócrita, desde luego, pero cabe recordar que en circunstancias similares, la Unión Soviética habría optado por prohibir la publicación (los casos Solyenitzin y Pasternak, entre muchos) y mandar al escritor a la cárcel, al exilio o al fusilamiento.

ERRORES Y OMISIONES. La documentación utilizada por Frances Stonor Saunders parece exhaustiva. Acumula citas de libros, revistas y conversaciones personales, que llegan hasta 1997 y que se reflejan en las 1147 (mil ciento cuarenta y siete) notas numeradas al pie que identifican fuentes de información. Parece haberlo leído todo y haber buscado en todo rincón. Pidió información a la CIA, que no contestó sus pedidos (p.10) y escribió un libro que acusa largamente a la Agencia, pero tuvo la honestidad de incluir también las defensas y las explicaciones.

Y sin embargo, se le deslizan datos erróneos. En página 270 comete el frecuente lapsus de atribuir a Joe McCarthy la presidencia del Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes, sin advertir que McCarthy era senador y no podía integrar ese otro cuerpo legislativo. Tampoco advierte que el

Comité ya interrogaba y condenaba en 1947 (a los llamados Diez de Hollywood), en tanto que McCarthy no abrió la boca sobre el comunismo hasta 1950. En página 394 la autora repite el error y unas líneas más abajo lo agrava al escribir que el famoso testimonio delator de Elia Kazan fue hecho en una sesión presidida por McCarthy. El hecho cierto es que esa larga declaración de Kazan, en abril 1952, fue hecha ante un comité investigador que en esa sesión presidía Francis E. Walter. El hecho cierto es también que toda la campaña anticomunista de la época tuvo muchos autores y que la atribución única a McCarthy contribuye a creer que ese clima colectivo tuvo un autor solitario, simpleza con la cual se deforma la historia y se esconde la culpa de muchos.

Otro error aparece en la enumeración de las revistas financiadas ocultamente por la CIA. Señala que el Congreso quiso aumentar su influencia en América Latina con la revista ***Cuadernos,*** en castellano, pero atribuye su dirección solamente a Julián Gorkin, un ex-comunista español que había renunciado a Moscú en 1929. Eso fue cierto, pero la autora omite el período posterior, en que ***Cuadernos*** fue dirigida por el escritor colombiano Germán Arciniegas. Y sobre todo, omite anotar que ***Cuadernos*** cerró y que fue sustituida por ***Mundo Nuevo,*** revista que el uruguayo Emir Rodríguez Monegal dirigió durante 1966-1968 en París. Los prolijos índices del libro de Stonor Saunders no mencionan a ***Mundo Nuevo,*** ni a Arciniegas ni a Rodriguez Monegal[23].

La Cia y la guerra fria cultural, de Frances Stonor Saunders; Debate, Madrid, 2001. 639 págs.

El País Cultural, 18 de enero 2002.

Erotismo al galope

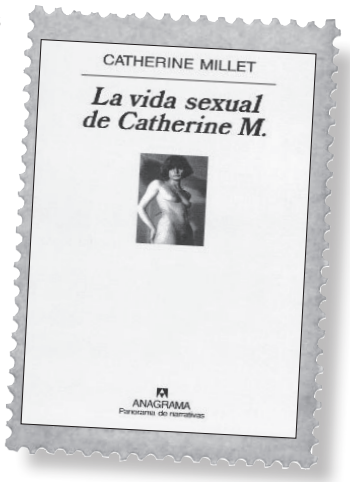
Una mujer muy pública

EL SEXO PRIMERO SIEMPRE podría ser un buen sub-lema para este monólogo confesional de Catherine, una ninfómana insaciable, que está orgullosa de serlo y de hacerlo saber. Una lista preliminar de sus hombres debería empezar por Claude, que la inició en el sexo cuando ella tenía 18 años y se fugaba del hogar. Después importó su futuro marido Jacques, un fotógrafo que solía retratarla desnuda al aire libre, permitiéndole disfrutar de placeres físicos al tiempo que contemplaba cielos estrellados, montañas inaccesibles, viñas interminables. Después ella se regodeaba con las fotos y videos que la registraban en acción. Pero el colaborador más importante debió ser Eric, su proxeneta honorario, que le conseguía hombres al por mayor. A él pertenece el record de haber dirigido una vasta operación en el centro de París y en una camioneta municipal, visitada por docenas de transeúntes que

[23] Ver página 538.

se ocupaban gratuitamente de Catherine, en alguno de sus tres orificios naturales, con satisfacción para ambas partes (p. 151).

En la lista también hay un Lucien, un Raymond, un Basil, pero transcribir esa fila sería una pobre imitación de la guía telefónica. La propia Catherine limita a 49 los hombres cuya identidad puede dar (p. 20) y a ellos hay que agregar los 30 anónimos que Eric le consiguió una noche en un parking de la Avenue Foch (p. 36), los innumerables de varias orgías colectivas o ***partouzes*** en un local de citas llamado Chez Aimé (p. 31), las cuatro horas continuas que la fatigaron durante una velada en la mansión de Victor (p. 24) o los dos cocineros negros y gigantes de la Rue Dauphine, que debieron tener sus largos méritos (p. 28). Las operaciones no eran rutinarias, porque en la variedad está el gusto, pero una vez agotadas las veinte o treinta posibilidades diferentes, Catherine desciende a la perversión, se sumerge con entusiasmo en materias fecales o cohabita varios días con un hombre sucio que nunca se lava los dientes y vive en un apartamento minúsculo y tapado de basura (p. 172). Revolcarse en esa pocilga era un placer compartido, aunque no por el lector.



En esos cuadros vivos domina una singular franqueza. Hasta hace poco, los clásicos de la pornografía escrita, todos muy antiguos, eran la ***Fanny Hill*** de John Cleland (1749), las crueldades del marqués de Sade (1740-1814) o las delirantes orgías en las ***Memorias de una princesa rusa***, presumiblemente basadas en la promiscua emperatriz Catalina II de Rusia (1729-1796). Pero junto a otros textos de Henry Miller, de Anaïs Nin y de Pauline Reage (la masoquista ***Histoire d'O***), esos títulos quedan ahora rebajados al nivel de cuentos de hadas. En la pluma de Catherine no hay disimulo ni sutileza para el vocabulario, que incluye todo lo que la población civil considera "palabrotas". Tampoco hay disimulo ni sutileza para la descripción física, donde no queda sitio para imaginar, porque todo está dicho, y repetido al detalle. Y eso se debe a que Catherine considera a la vida sexual "como una actividad natural, que no me preocupaba" (p. 226) y a que "nunca he ocultado la amplitud de mi vida sexual salvo mis padres" (p. 75). Se infiere que los padres habían fallecido antes de la edición de este libro, o en su defecto, que fallecieron en las 24 horas siguientes a su primera lectura. Antes solía definirse a la pornografía como "el erotismo de los otros", pero Catherine se ha apoderado de ella.

Si un hombre hubiera escrito memorias similares a éstas, habría caído en el descrédito de la jactancia y de ser un mal plagiario de Casanova (1725-1798). Pero las tapas del libro y las referencias periodísticas describen a Catherine Millet (53 años) como "una figura de gran prestigio en el ámbito de la estética", la autora de libros sobre arte contemporáneo, la fundadora y directora de la revista francesa ***Art Press***, la jefa de una delegación nacional de la Bienal de Venecia. Ser mujer y ser importante son datos que contribuyeron a que estas memorias sexuales se convirtieran en un escándalo y en un tremendo éxito comercial en Francia, prolongado a Barcelona cuando presentó las ediciones en castellano y

en catalán. La notoriedad se alimentó con largas entrevistas, en varias de las cuales Catherine dice que no quiso aplicar a su vida sexual la misma objetividad de mirada que aplica a las artes plásticas, o sea "mostrar las cosas tal cual son". En esas notas consta también que tras el libro se casó con el novelista y fotógrafo Jacques Henric y se informa que éste a su vez está publicando, al mismo tiempo, otro libro con las fotos de Catherine desnuda. En verdad ese cuerpo desnudo no es el colmo de la belleza y Marilyn Monroe nada tendría que envidiarle, pero el éxito comercial de Jacques parece garantizado y le permitiría superar anímicamente las seguras burlas de todos sus amigos.

Como crítica de arte, que sería la parte más refinada de su persona, Catherine está dotada de una gran capacidad de observación, de lo cual llega a jactarse (p. 229) y eso está acompañado de otra gran capacidad para expresarse. Demuestra una perspicacia para anotar la conducta ajena y para reflexionar sin remordimientos sobre la conducta propia, agregando una prosa fluida y un lenguaje rico, que en el caso obliga a elogiar el trabajo de su traductor Jaime Zulaika. Es muy fácil leer las 254 páginas de sus cuadros vivos y morbosos, pese a las repeticiones inevitables en la materia. Su resultado objetivo, si es que la objetividad importa, será la envidia de algunas lectoras y la repugnancia de otras, que no pasarán de las primeras treinta páginas. La ninfómana escribe muy bien.

Le cabe una objeción. En esta copiosa descripción, que convierte a su vida íntima en una vida pública, Catherine se complace en que su actividad sexual sea contemplada por los transeúntes tras una vidriera de la calle Rennes, para la "eufórica agitación del barrio" (p. 177), porque le gusta ser mirada y desafiar toda convención social. Y eso se debe a que Catherine es, ante todo, una exhibicionista de Grado Diez, lo cual es una explicación del libro mismo. Pese a su empeño por el realismo, el mucho sexo retratado en el libro no sólo carece (deliberadamente) de coquetería, de seducción, de amor y de sentimiento, sino que también prescinde de toda alusión al previsible embarazo, a la previsible enfermedad venérea, al presumible SIDA. Sólo aparece un aborto, que le ocupa exactamente dos líneas en la página 249. Contra su pretensión de realismo, la autora está ocultando una parte de su vida sexual, que en el libro no incluye contratiempos, y así cumple solamente con un desafío que los franceses llaman "épater le bourgeois".

La vida sexual de Catherine M., de Catherine Millet; Anagrama, Barcelona, 2001. 256 págs.

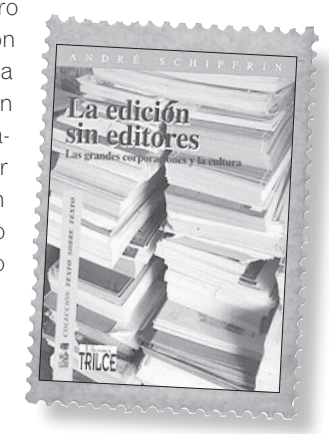
El País Cultural, 1 de febrero 2002.

Mercaderes en el templo

EL PRIMER LIBRO DE KAFKA tiró 800 ejemplares y el de Brecht 600. "¿Qué habría pasado si alguien hubiera decidido que no valía la pena publicarlos?" La pregunta es formulada por André Schiffrin, al final de su libro sobre problemas editoriales. Su idea central es que "si los libros de tiradas pequeñas desaparecen, queda comprometido el porvenir". En su alegato, una misión del editor es descubrir nuevos autores, en todo género posible, corriendo los riesgos de nuevas inversiones pero también ganando con el porcentaje de aciertos que tendrá. Eso se contrapone, en los últimos años, a la conducta de grandes empresas financieras, que absorben a las firmas independientes, pretenden alcanzar gran rentabilidad y en consecuencia desechan la experimentación y el posible descubrimiento de nuevos valores. Para la novela, el cuento o el ensayo, esas empresas comprometen el porvenir.

Schiffrin aduce buenos motivos para difundir esas ideas, que nacen de su experiencia. Hacia 1962, cuando tenía 26 años, se reunió con otros jóvenes que se hicieron cargo del grupo Pantheon Books. Este formaba parte de la poderosa empresa Random House pero hasta cierto punto podía manejarse con independencia. Entre los escritores norteamericanos, Pantheon difundió a algunos que habían quedado relegados por el reciente período del macartismo, como I.F. Stone. Encontró a Eric Hobsbawm en Inglaterra, a Noam Chomsky en Estados Unidos. Su previa estadía en París le permitió incursionar en autores franceses de primer nivel, como Sartre, Simone de Beauvoir y Edgar Morin, llegando al extremo de encargar a Annie Cohen-Solal la voluminosa biografía de Sartre (1985). Por estar casado con una madrileña, Schiffrin tuvo buenos contactos en España, lo que dio motivo a libros de Ronald Fraser sobre historia española y de Ian Gibson sobre García Lorca. Podía estar satisfecho de lo conseguido.

Pero después la cadena RCA (radio, discos, televisión) compró Random. Más tarde RCA vendió Random al poderoso grupo Newhouse y a su vez Newhouse la vendió a la enorme firma alemana Bertelsmann. Ese proceso de tres décadas es relatado por Schiffrin con cierto humor amargo. La entrada en escena de S.I. Newhouse fue al comienzo un episodio optimista, donde el gran dinero se ponía a disposición de Pantheon para la perfección de la tecnología y la mayor difusión, sin pérdida de la independencia editorial. Pero las promesas quedaron rápidamente desmentidas, con la exigencia de una mayor rentabilidad y la supervisión de los directivos por los expertos en contabilidad y finanzas, que resuelven en comité lo que se debe o no se debe publicar el año próximo. Esto no ocurrió solamente en Pantheon sino en varias empresas similares, repitiendo un esquema:



"En un primer momento, el grupo comprador publica una declaración entusiasta, que elogia la sociedad comprada y se compromete a mantener sus gloriosas tradiciones. No tendrá lugar ningún gran cambio y, en la medida de lo posible, no habrá despidos. Después se anuncia que se harán economías absolutamente necesarias para mejorar la eficacia: se fusionarán los servicios administrativos y muy pronto la contabilidad, los almacenes y los servicios de expedición estarán en un mismo edificio. Después se reúnen las unidades de venta, porque es inútil que el mismo territorio esté cubierto por equipos diferentes. Acto seguido se descubren enojosos recortes en el ámbito de la producción

editorial, lo que hace necesarias algunas racionalizaciones. Como el número total de libros disminuye, se prescinde de ciertos editores y de sus asistentes. Se hace cada vez más difícil distinguir la producción de las diferentes editoriales" (p. 66).

MAL DE MUCHOS. Schiffrin puntualiza que el proceso seguido por Newhouse en Random House tuvo su paralelo en la competencia, con la gradual liquidación de HarperCollins en el imperio Murdoch o de The Free Press en Simon & Schuster. Pero señala al detalle el proceso vivido en Pantheon. No se trataba de que Pantheon perdiera dinero, porque en realidad tuvo moderadas ganancias, sino de que Random House quería ganar más. Y esto subraya un vicio del capitalismo, que es la codicia incesante. Si la fortuna personal de los hermanos Newhouse pudo ser estimada en diez mil millones de dólares (cifra inverosímil que consta en p. 50), no se advierte su necesidad de que exijan rentabilidad del quince por ciento a sus empresas y resuelvan cerrar o vender los departamentos que sólo obtienen el uno o dos por ciento. Ser Mecenas generosos les habría conseguido un mejor lugar en la historia. Un ejemplo más publicitado de esa conducta de Newhouse fue su manejo de ***The New Yorker.*** Cuando la revista fue fundada en 1925, su creador Harold Ross hizo cuestión de que el plantel editorial no recibiera influencia ni contacto de los sectores administrativos y publicitarios, y así consta en numerosas notas biográficas. Medio siglo después, no sólo se estableció esa relación sino que se llegó a una sospechosa mezcla, con avisos publicitarios que fingen ser notas y con notas que esconden intereses publicitarios, especialmente al cubrir desfiles de modas. La situación llevó al alejamiento de Tina Brown, que había sido su directora en los últimos años. Ese fenómeno también ocurría en la competencia de Murdoch, comprador de revistas femeninas como ***Vogue*** y ***Mademoiselle.*** Según lo recuerda Schiffrin, llegó un momento en que los redactores (y redactoras) de ***Vogue*** viajaban gratis, sin cargo para la revista, porque eso era financiado por las compañías aéreas o por firmas comerciales a las que interesaba alguna serie de notas. Esa malversación de un periodismo independiente es ya hoy un dato habitual.

EL MERCADO MANDA. Schiffrin no desdeña la respuesta frecuente a sus objeciones, que consiste en invocar la "economía de mercado" como regla de conducta en el mundo. Es una regla imperfecta, que llevada al extremo aniquila no solamente a los idealistas sino también a la enseñanza, a los hospitales y a los jubilados. Pero señala que la regla tampoco sería aplicable al mundo editorial que él conoció. Allí el afán de atenerse a figuras conocidas, para garantizar el éxito de sus libros, ha llevado a pagar adelantos millonarios a Donald Trump o a Nancy Reagan para textos que después tuvieron escasa venta. Señala también que el ascenso de financistas y contadores ha llevado a que se constituya una "nueva clase" que ignora las necesidades editoriales y usurpa un lujo de millonarios, mientras niega el dinero que podría promover a escritores de talento y de vida humilde. El presidente de McGraw-Hill gana dos millones de dólares por año y el principal ejecutivo de la firma Viacom, antes de ser vendida, ganaba 3.25 millones. Esto se extiende a las grandes librerías y así el presidente de la poderosa cadena Barnes & Noble gana un millón de dólares por año (p. 86). En otras épocas, el librero veterano podía ser un consejero de su cliente, pero ahora es un comerciante obligado a colocar la mercancía que las empresas mayores le dan.

En el caso de Random, el resultado del rigor financiero fue la forzada renuncia de su director Bob Bernstein, que discrepó con las nuevas directivas de Newhouse. En su lugar entró Alberto Vitale, un bancario italiano que ignoraba hasta los nombres de los principales autores del fondo editorial, se consideraba demasiado ocupado para tener que leer libros y después admitió que su autora favorita era Judith Krantz, autora de ***best-sellers*** y novelas románticas de segundo orden (p. 57).

Schiffrin no detiene allí sus objeciones. Marca también cómo la transferencia del mando a financieros conservadores llevó a que cesaran las publicaciones de crítica social y en cambio se apoyara a figuras de la derecha. Con el tiempo, y pese a su fortuna, Newhouse "había logrado la hazaña de arruinar el capital intelectual de la casa, disminuir su reputación y perder dinero" (p. 64). Después vendió Random House al grupo Bertelsmann, y éste anunció de inmediato que esperaba obtener ganancias del 15 por ciento en los años siguientes. No era una cifra que se pudiera obtener con autores desconocidos. En 1990 Schiffrin renunció a Random House y pronto formó una nueva y pequeña empresa, The New Press, que no tenía mayores afanes de lucro pero que pronto tuvo un éxito con un libro disidente del sociólogo James W. Loewen, largamente titulado ***Las mentiras que mi profesor me enseñó; todo lo que había de falso en su libro de historia americana***. Llegó a vender 200.000 ejemplares.

Todo el libro de Schiffrin se apoya en ejemplos de la industria editorial norteamericana y algo de su similar inglesa. Pero los mecanismos que denuncia tienen una proyección internacional. Algo similar está ocurriendo en Argentina, agravado por la crisis económica del país. Y también algo similar ocurre en el cine americano actual, donde los creadores importan menos que los financistas y los contadores, lo cual lleva a la superproducción espectacular, a los efectos fotográficos especiales y a la escasez de sentido, de sentimiento o de idea. Ese es el mundo del dinero y de la vulgaridad, encabezado por el lema de "dar al público lo que el público pide".

La edicion sin editores - Las grandes corporaciones y la cultura, de André Schiffrin; LOM-Trilce, Santiago de Chile, 2001. 112 págs.

El País Cultural, 3 de mayo 2002.

Los vaivenes de un crítico

EL CRITICO NORTEAMERICANO Andrew Sarris despreció públicamente a Billy Wilder en 1968. En su libro ***The American Cinema - Directors and Directions*** clasificó a 199 realizadores del cine americano (y algunos del inglés) dividiéndolos en siete categorías. La superior, que sería un Olimpo o Panteón, comprendía catorce nombres mayores, cuya jerarquía sería difícil discutir. Otras cinco categorías eran inofensivas. La restante era el subsuelo del desdén. Se llamaba "Less Than Meet the Eye", lo que cabe traducir como "Menos de lo que aparentan ser". Allí puso a Billy Wilder, aunque en muy buena compañía, porque otros desdeñados por Sarris eran John Huston, Elia Kazan, David Lean, Carol Reed, William Wyler, Fred Zinnemann.

Así el libro llevaba la soberbia crítica al extremo. No se trataba de ignorancia, porque las filmografías aparecen casi completas, los nombres están bien escritos, las fechas son las correctas, las omisiones son mínimas. Se trataba de una postura orgullosa para juzgar el trabajo ajeno, con la base de la equívoca Teoría del Autor, inventada antes por un grupo de críticos franceses. La pretensión de Sarris era explicar toda carrera (y de hecho toda película) como obra personal de quien figure como su director, sin tener en cuenta la influencia cierta de empresas y productores, de libretistas e intérpretes, de censores y técnicos. Con un voluntario telón sobre las realidades de Hollywood, lo que parece irresponsable en un crítico, el libro de Sarris sugería una simplificación de la tarea a sus colegas jóvenes e inexpertos. Desde su pedestal, les decía que invocar el nombre del director serviría para saber lo Bueno y lo Malo, el cine que hay que ver y el cine del que se puede prescindir. Pero como dijo Sternberg en otro contexto: "Una teoría tan fácil, y tan fácilmente aceptada, debe ser necesariamente errónea".

Los reproches de Sarris, que le ocupaban una página completa, comenzaban por la frase: "Es tan cínico Billy Wilder que quizá no crea ni en su propio cinismo". Las dos películas sobre Berlín (**La mundana** y **Uno, dos, tres**) le parecen "morcillas sin gusto, mitad antiizquierdistas y mitad antiderechistas". Otras son "afectadas por la tendencia del director a la caricatura gruesa, en particular con los personajes secundarios", o padecen "deficiencias visuales y estructurales" o "psicología enfermiza". A Sarris no le gustaba que Wilder hiciera chistes sobre intentos de suicidio (en **Sabrina**, en **Piso de soltero**), ni que "brutalizara" a actrices encantadoras como Jean Arthur y Audrey Hepburn, porque entonces "no es el mejor candidato para hacer películas sobre la condición humana". Quien lea esas frases se preguntará si no podrían trasladarse también a directores que Sarris ponía en su Panteón preferido, como Griffith, Hitchcock, Sternberg o Fritz Lang, en cuyas películas también sería fácil marcar deficiencias estructurales o psicologías enfermizas.

MARCHA ATRÁS. Ocho años después, Sarris estaba medio arrepentido. En un largo artículo sobre Wilder (para *Film Comment*, julio-agosto 1976) empieza por señalar que muchos le han preguntado si lamentaba algunos juicios de su libro. A ellos les contesta que la historia del cine "está todavía en proceso de revisión", que el tema de la Teoría del Autor merecía un estudio y que "el resto es ajuste y elaboración". Pero "debo conceder que yo he subestimado groseramente a Billy Wilder, quizás más que a ningún otro director americano". Recuerda al efecto su propia evolución crítica, la influencia de quienes le repetían que Wilder era un cínico, su sospecha de que aquellos films carecían de "carácter moral" (sic), la transición de sus ideas personales desde la preferencia inicial por un cine socialmente significativo a una fase del "cine de autor" y luego al hecho de que Wilder no hacía un cine "visual" como lo exigían los críticos franceses de *Cahiers du Cinéma.* De paso cita objeciones ajenas a Wilder, como las de Robert Siodmak, las de Jean-Luc Godard, las de François Truffaut, las de revistas inglesas como *Sequence* o *Sight and Sound.* Y refuerza las objeciones propias, porque no le convence la transición de Fred MacMurray a criminal (**Pacto de sangre**), ni la superficialidad de los problemas psicológicos de Ray Milland (**Días sin huella**) ni le perdona la "brutalización" de Jean Arthur (**La mundana**). En cambio le reconoce la autenticidad en algunos retratos de personajes (Marlene Dietrich en **La mundana**) y su capacidad para lograr actuaciones a contramano de lo que parecían ofrecer los mismos intérpretes (los casos de Ginger Rogers, MacMurray, Milland), aunque olvida agregar el breve simulacro de otra identidad que Marlene consigue en **Testigo de cargo**. También Sarris acredita a Wilder el conocimiento y la energía con que revisa convenciones del cine y marca su posible record de haber visto 25 veces **El ocaso de una vida** en 1950. Lo cual obligaría a preguntar por que despreciaba a Wilder en su libro de 1968.

MAS RETROCESOS. Pasaron más años y Sarris se arrepintió un poco más. Un nuevo artículo suyo (en *Film Comment,* julio-agosto 1991) se titula "Por qué Billy Wilder debe estar en el Panteón". Allí lo sube de la última a la primera categoría y agrega que confesó su arrepentimiento al propio Wilder, primero en un festival de Cannes (1978) y después en una entrevista en New York, durante un homenaje a Audrey Hepburn (1991). Escribe: "Quizás desconfié de Wilder porque me era fácil disfrutar sus películas". Y otra vez recuerda allí que vio 25 veces **El ocaso de una vida** en 1950. También **Piso de soltero** le había dado un enorme placer, "pero su mezcla de masoquismo y nobleza lo hacían espiritualmente sospechoso como gran arte cinematográfico" (sic). Otra vez recuerda críticas ajenas contra Wilder (por no tener un arte bastante "visual") y agrega las de James Agee. Pero "nunca se me ocurrió que la ignorancia del idioma inglés en Truffaut lo descalificaba para una evaluación de los films hablados de Wilder". Debía habérsele ocurrido. La ignorancia del idioma inglés fue, en efecto, una limitación de aquellos críticos franceses, más inclinados a elogiar la acción directa y el virtuosismo fotográfico (en Jacques Tourneur, en Samuel Fuller, en Edgar G. Ulmer) que el ingenio de ciertos diálogos o el dibujo de personajes dramáticos en el cine de Wyler o de Cukor. Una repetida observación de Billy Wilder, en numerosas entrevistas, fue la de no tolerar los rebuscamientos de los fotógrafos, que pretendían por ejemplo retratar a los personajes desde el fuego de la chimenea, punto de vista "que sólo podía tener Santa Claus". Como mejor ejemplo, su **Testigo de cargo** es solamente teatro filmado, con toda corrección, en un despacho de abogados y en la sala de juicio. No es ni quiere ser "gran cine" pero en cambio es un notable retrato de personajes (Charles Laughton, Marlene, Elsa Lanchester, Una O'Connor) y un continuo despliegue de ingenio en los diálogos.

Billy Wilder

Cuando Wilder concedió a Sarris esa entrevista de 1991, ya tenía 85 años y no había filmado en los últimos diez. Vivía en un cómodo retiro, tras haber rematado en Christie's una colección de 85 cuadros y esculturas, por 32.6 millones de dólares. Se los había ganado en medio siglo de cine, donde obtuvo éxitos comerciales y premios de la Academia, pero donde también atravesó problemas mayores. Como libretista fue un subordinado y llegó a maldecir a un director (Mitchell Leisen). Debió hacer concesiones comerciales a la empresa (**Vals del emperador**), aguantar fraca-

sos de taquilla (**Cadenas de roca**, **Fedora**, **Compadres**), o duros reproches de una censura moralista (**Bésame, tonto**). En la entrevista reconoce a Sarris que debió cortar todo un episodio final en **Pacto de sangre**, todo un episodio inicial en **El ocaso de una vida** y más de una hora al metraje de **El último secreto de Sherlock Holmes**, título del que Sarris acota allí mismo que "incluso tal como está, es uno de los grandes films de las últimas dos décadas". A esa altura el crítico ha completado su vuelta de 180 grados en la apreciación inicial. Está confirmando que una propuesta crítica basada solamente en directores, sin atención al contexto, obtendrá sólo evaluaciones parciales y arriesgará un gran margen de error. Igual que otras simplezas de la crítica de cine, con veneraciones al Montaje, a la Realidad Social, a la Expresión Visual, a mucha estrella, esa famosa Teoría del Autor, tan defendida por Sarris, se cae sola si la miran de cerca. Como señaló un filósofo local, "en materia opinable, lo mejor es no opinar demasiado".

El País Cultural, 31 de mayo 2002.

Títulos citados (todos dirigidos por Billy Wilder).
Bésame, tonto (*Kiss Me, Stupid*, EUA-1964); **Cadenas de roca** (*The Big Carnival* o *Ace in the Hole*, EUA-1951); **Compadres** (*Buddy Buddy*, EUA-1981); **Días sin huella** (*The Lost Weekend*, EUA-1945); **Fedora** (Alemania Occidental / Francia-1978); **Mundana, La** (*A Foreign Affair*, EUA-1948); **Ocaso de una vida, El** (*Sunset Boulevard*, EUA-1950); **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, EUA-1944); **Piso de soltero** (*The Apartment*, EUA-1960); **Sabrina** (EUA-1951); **Testigo de cargo** (*Witness for the Prosecution*, EUA-1957); **Último secreto de Sherlock Holmes, El** (*The Private Life of Sherlock Holmes*, Gran Bretaña-1970); **Uno, dos, tres** (*One, Two, Three*, EUA-1961); **Vals del emperador, El** (*The Emperor Waltz*, EUA-1948).

EN OTROS IDIOMAS

Memoria de años difíciles

...Le Jour de Gloire est arrivé...
(La Marsellesa)

EL TITULO DEL LIBRO parece inofensivo, pero alude a una tragedia. El Algeria Hotel fue en Vichy, durante la ocupación nazi de Francia (1940-1944) la sede para el Comisariato General de las Cuestiones Judías, tema central de la colaboración francesa con el invasor alemán. El autor norteamericano Adam Nossiter tenía motivos personales para introducirse en ese doloroso capítulo de la historia. En 1966, cuando tenía seis años, su padre se instaló en París, como corresponsal periodístico. La familia vivió en una antigua casa de la Rue Weber y allí supo que en una de sus habitaciones, el "cuarto de la costura", un hombre se había suicidado en 1940, para no convivir con la ocupación nazi de París.

IDEA FIJA. Años después, Adam Nossiter seguía marcado por aquel recuerdo de su infancia. Llegó a saber que el suicida había sido el doctor Thierry de Martel, brillante cirujano y neurólogo, director del American Hospital de París. En los días previos,

Martel había anunciado su suicidio si los nazis llegaban. El 14 de junio de 1940 se tiró en un diván y se inyectó estricnina, dejando una carta donde pedía que no se hicieran esfuerzos por reanimarlo. Pero el dato empujaba a saber algo más sobre la reacción francesa ante la Ocupación. En 1966 el niño Nossiter había vivido en un París cubierto por el prestigio de Charles de Gaulle (presidente desde 1958) y donde imperaba también la leyenda de que toda Francia había sabido resistir la invasión alemana. Su propio padre, que era un gaullista convencido, había escrito que De Gaulle, "después de la guerra, borró los rastros de la dictadura de Vichy y restauró las instituciones democráticas de Francia". Esa era una versión moderna de Juana de Arco. Pero treinta años después de los hechos, tras una práctica periodística y un libro sobre un caso de racismo en su pais, Nossiter quiso investigar el pasado.

A esa altura, la leyenda de la resistencia francesa se había retocado. En 1968 se produjo la gran revuelta de París contra el gobierno. En 1969 De Gaulle perdió en un plebiscito relativo a modificaciones en la Constitución y al año siguiente falleció. En 1971 Marcel Ophüls consiguió estrenar **La pena y la piedad** (*Le Chagrin et la pitié*), un nutrido documental de cuatro horas sobre la Ocupación, que recogía docenas de testimonios y que la TV francesa no quiso entonces transmitir. En 1972 apareció el libro ***Vichy France: Old Guard and New Order***, donde el americano Robert Paxton comenzaba a destruir, con revelaciones de documentos alemanes, la leyenda patriótica que había impulsado el mariscal Henri Pétain desde 1940 y que De Gaulle aumentó desde 1945. En la década de 1970, quien quisiera enterarse podía saber que "la Colaboración, muy lejos de haber sido una política impuesta a débiles funcionarios franceses por nazis autoritarios, había sido de hecho lo contrario: un objetivo en el que los alemanes sólo tenían un moderado interés, pero que en cambio fue ardorosamente buscado por los líderes del gobierno de Vichy, con Pétain en primer lugar" (Nossiter, p. 10). Lo probaban el éxito de la exposición sobre los judíos y Francia (en París, setiembre 1941), los voluntarios franceses que vistieron uniforme alemán y marcharon al frente ruso, los numerosos decretos antisemitas, la conducta de una Milicia especial contra judíos y contra la Resistencia, el progreso de grupos fascistas franceses (Jacques Doriot, Marcel Déat). Lo probaba, sobre todo, la ***razzia*** de julio 1942, cuando la policía francesa encerró a quince mil judíos en el Velódromo de París para su envío y ejecución a Alemania, incluyendo a 4.051 niños que el presidente Laval se negó luego a salvar.

HISTORIA EN TRES CIUDADES. Tras leer esa abrumadora historia, y ansioso por saber algo más sobre 1940-1944, Nossiter se propuso reunir documentos y entrevistar a sobrevivientes y descendientes de quienes vivieron aquellos años. Lo haría residiendo algunas semanas en Burdeos (donde en 1997 se desarrollaba el juicio a Maurice Papon), otros días en Vichy, que fue sede del gobierno francés, y finalmente en Tulle, un pueblito donde los nazis habían cometido una histórica masacre en junio 1944. Tenía presente el suicidio de Martel en 1940 y su propia e insegura memoria

al respecto. Ahora hablaría con otras personas, en tres sitios decisivos, calculando que "las deformaciones de la memoria, si pudiera identificarlas, serían preciosas indicaciones" (p. 13).

El presente y el pasado, la memoria y sus fallas, la voluntad de recordar y la de olvidar, son así el tema del libro, que recoge la singular experiencia de Nossiter, inquisidor bilingüe. Durante la ocupación alemana, Maurice Papon (n. 1910) había sido secretario de la prefectura en Burdeos, pero tras la Liberación progresó en los nuevos gobiernos, fue prefecto de la policía en París (1958 a 1968) y luego ministro de presupuesto durante la presidencia de Giscard d'Estaing. Un día de 1981, por un azar, un hombre llamado Michel Bergès descubrió en Burdeos la firma de Papon en un documento de 1942, por el que se confiscaba la casa de un propietario judío. Fue el comienzo de una revelación, que llevó a otros documentos y a un proceso que tras notables demoras se inició en 1997 y duró seis meses. Todo ese juicio estuvo rodeado por la duda. No se podía acusar a Papon de asesino, porque su culpa se reducía a la eficaz tarea administrativa de haber manejado los expedientes sobre los judíos, haber tomado disposiciones sobre los transportes que los llevarían a ignorados campos alemanes o sobre lo que se haría con las propiedades confiscadas. A medio siglo de los hechos, no existía ya un solo testigo de presuntas villanías de Papon sino solamente papeles y registros donde también habían mandado sus superiores de entonces. Con sus 87 años Papon supo defenderse, justificó sus recuerdos incompletos y en cierto momento gritó al fiscal: "¡Cuando tengas 87 años, llámame por teléfono!". También adujo que la memoria humana no es racional sino que se acomoda a lo que quiere olvidar o recordar. Ese alegato sonaba a pretexto para evitar confesiones, pero era cierto que la memoria humana tiene caprichos y protege deformaciones de la realidad.

Y eso era lo que Nossiter verificaba a cada paso en Burdeos, una región que era un emporio del vino y donde algunos empresarios, como Louis Eschenauer, hicieron grandes negocios con los nazis desde 1940, lo cual le reportó como castigo sólo una reclusión domiciliaria por cinco años. Para esos bodegueros, que formaban y forman toda una aristocracia de la zona, la colaboración con los nazis había sido una simple actividad comercial, que no entendían como una traición o una postura política. Era más grave el caso de Adrien Marquet, alcalde de Burdeos, activo colaborador de los nazis, condenado en la Liberación a diez años de privación de derechos civiles. Pero sólo estuvo cuarenta meses en la cárcel. Salió en 1948 y cinco años después triunfó en nuevas elecciones municipales, probando que a Burdeos no le importaban mucho los antecedentes de la Ocupación. Fue similar el caso de Robert Ducos-Ader, fallecido en 1996. Allí Nossiter comprobó que las notas necrológicas en la prensa de Burdeos destacaban a ese abogado como asesor en el Consejo de Europa y como autor de varios libros jurídicos, pero no hacían la menor mención de sus artículos de 1940-1944 en un periódico pro-alemán ni de su actuación como defensor de Marquet y otros colaboracionistas.

Nossiter verificó que el recuerdo era también indeseable para los actuales habitantes de Vichy, que fueron ajenos al gobierno de Pétain, medio siglo antes, pero que ven hoy al solo nombre de la ciudad como una molestia política. Un diputado presentó ya un proyecto de ley para que la palabra "Vichy" sea eliminada de todo documento sobre aquel período. Pero no es fácil borrar la historia. En julio 1940 una

asamblea de representantes había dado a Pétain la legitimidad de un nuevo gobierno francés (569 votos contra 80) y su sede en Vichy, decidida por su abundancia de hoteles para instalar Ministerios y oficinas, ya era un dato oficial e irreversible.

En Tulle había un drama serio para recordar. El 6 de junio de 1944 se había producido la invasión aliada en Normandía. De inmediato un comando de la Resistencia atacó un fuerte alemán. El 9 de junio el ejército nazi ejecutó su represalia. Doscientos habitantes de Tulle fueron tomados de rehenes y 99 de ellos fueron colgados de árboles y postes telefónicos, como escarmiento público. Para los historiadores, la masacre quedó superada, 24 horas después, por otra similar en Oradour, con 642 víctimas. Para los habitantes de Tulle, hijos o nietos de aquellas víctimas, el episodio fue indeleble y motiva hasta hoy una ceremonia recordatoria todo 9 de junio. Ese es uno de los datos dramáticos de la historia francesa, que el libro sabe subrayar, en medio de una abundante voluntad popular de olvido sobre la Ocupación, la Colaboración y algunas de sus vergüenzas.

The Algeria Hotel - France, Memory and the Second World War, de Adam Nossiter; Houghton Mifflin, New York, 2001. 300 págs.

El País Cultural, 5 de julio 2002.

Del amor en los tiempos del Soviet

SE HA ESCRITO bastante sobre la persecución soviética a escritores y artistas, con casos de mayor fama (S.M. Eisenstein, Isak Babel, Dmitri Shostakovich, Boris Pasternak, Joseph Brodsky) y constancia de ejecuciones y muertes en prisión. Como lo señaló Osip Mandelshtam, una de sus víctimas, "en ningún país del mundo se aprecia tanto la poesía como en Rusia, donde los poemas son causa de fusilamiento". Así lo cita Vitali Chentalinski, autor de un sólido libro al respecto. Pero entre los casos menos explicados figura Vladimir Mayakovsky, que se suicidó en 1930, a los 37 años. Había sido poeta oficial de la Revolución desde el primer minuto, un líder del movimiento llamado Futurismo, un defensor del **Acorazado Potemkin**, cuando Sovkino no quería exportarla. Con ese mantenido prestigio, era difícil sumarlo a la lista de escritores caídos en desgracia bajo Stalin. Hacía falta mejor información.

Fue así una agradable novedad encontrar en ***The New Yorker*** (enero 7) una nota de 17 páginas sobre Mayakovsky. Allí debía estar todo. Los primeros 27 centímetros de columna ponen en foco al lector, mencionando la estatua del poeta en el centro de Moscú, la popularidad de sus versos patrióticos, el lirismo de otras composiciones suyas. Entonces surge una frase sorprendente: "Hay poemas a los que no puedo escuchar sin sentir una tremenda emoción, porque la mujer a quien fueron dedicados -y a quien Mayakovsky cortejó en París cuando ella vivía allí como hermosa emigrada- era mi madre".

UN VIEJO AMOR. La autora de esa nota en ***The New Yorker*** es Francine Du Plessix Gray, una de las brillantes periodistas femeninas que se han lucido en el semanario, como Lillian Ross, Pauline Kael, Jane Kramer, Alma Guillermoprieto y Janet Malcolm. En sus antecedentes figuran extensas notas sobre María Antonieta, sobre el Marqués de Sade y sobre el matrimonio Klarsfeld, que consiguió enviar al nazi Klaus Barbie a su juicio en Lyon. No pensaba escribir sobre su madre Tatiana Yakovleva, una rusa que se había exiliado en París tras la Revolución. Lo hizo después que la madre falleció (1991) y después de haber rescatado las cartas que su padrastro le había escondido durante años. En ese paquete de cartas estaba la gran novela sentimental de su madre, vivida años antes de que Francine naciera.

Mayakovsky amó a muchas mujeres y muchas mujeres amaron a Mayakovsky. Combinaba un físico atlético con una gentileza de modales, una viva inteligencia, un envidiado sex-appeal y una posición de jerarquía y hasta de riqueza en los niveles superiores de la URSS. Durante trece años su pareja estable fue Lili Brik, quien sabía tolerar al poeta las relaciones efímeras con mujeres que lo invadían. Pero después apareció una crisis más seria. En un viaje a Estados Unidos, donde estuvo varios meses de 1925, Mayakovsky tuvo una hija con la americana Elly Jones. En 1928, cuando ésta llevó a la criatura a París, para que conociera a su padre, Lili Brik previó el peligro de perder a su hombre en otro viaje a Estados Unidos. Para desviarlo dio un paso fatal, propiciando desde lejos que Mayakovsky conociera en París a la exiliada Tatiana Yakovleva. No sabía que la presentación derivaría a una pasión fulminante.

A los 22 años, Tatiana era una belleza y además recitaba poesía rusa, incluyendo la de Mayakovsky, con tanta memoria como seducción. Los amores de ambos fueron mal vistos por los familiares anticomunistas de Tatiana pero ocuparon horas de cada día, todos los días, y fueron enriquecidos por la composición de nuevos poemas. En diciembre 1928 venció la visa del poeta, quien volvió a Rusia dejando instrucciones de que Tatiana recibiera una docena de rosas cada domingo, siempre con tarjeta personal y mensaje diferente. Prometió volver en mayo 1929 pero lo hizo con ansiedad en febrero. La pasión se renovó, la segunda visa también venció y los enamorados decidieron que en octubre tendrían un tercer encuentro en París y fijarían su boda.

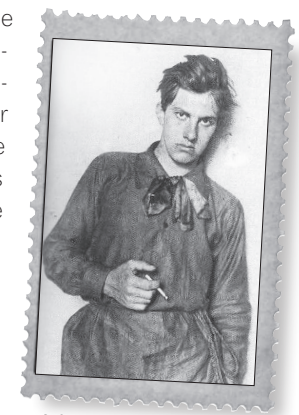
INTRIGA CON FALDAS. En 1929 Stalin reforzó su poder. Al primer Plan Quinquenal, que era toda una reforma del país, agregó la expulsión de Trotsky y un creciente control sobre la emigración, la cultura y las artes. En ese año Mayakovsky no pidió o no consiguió una nueva visa para viajar a París. Ya lo habían criticado como poeta que antes cantaba a la Revolucion y ahora usaba un automóvil importado, escribía con lapicera fuente extranjera y dedicaba versos a una joven rusa en el exilio, que estaba seductora con su tapado de piel y su collar de perlas falsas. Ocurría algo peor. Se había enamorado de Nora Polonskaya, una mujer casada, y viajaba con ella a sus recitales en Crimea, aunque al mismo tiempo escribía a Tatiana sus apasionados mensajes. Todos los hombres son iguales, se sabe.

Sobre los amores y sus crisis existió un triple registro. Las cartas y los poemas de Mayakovsky a Tatiana quedaron en poder de ella y con el tiempo serían papeles rescatados por Francine. Las cartas de Tatiana a Mayakovsky quedaron en Moscú, pero una parte habría sido quemada por la celosa Lili Brik. Un registro frecuente de los episodios fue escrito por Tatiana a su madre (abuela de Francine) y documenta sus incertidumbres. A los laberintos de esos amores cabe agregar que Lili Brik tenía en París a una informante mayor. Su hermana Elsa comenzaba allí su vinculación con el escritor comunista Louis Aragon y es probable que haya tenido el perverso placer de informar a Tatiana no sólo que Mayakovsky se había vinculado con otra mujer sino que no volvería a París.

En diciembre 1929 Tatiana se casó en París con el vizconde Bertrand du Plessix, un diplomático que la cortejaba. Después ella admitió que no amaba a ese hombre pero con él tuvo una hija llamada Francine, nacida en setiembre 1930. En Moscú, mientras organizaba una exposición con veinte años de su obra (afiches, cuadros, dibujos, libros en varias ediciones) Mayakovsky se enteró de que había sido abandonado y no le consolaba que un noble francés pudiera haber sustituido a un poeta proletario. En febrero 1930 la exposición se inauguró con muy escaso público y la marcada ausencia de otros escritores. Abandonado por la mujer amada y por sus colegas, Mayakovsky perdió el respeto por sí mismo, comenzó a beber y terminó por pegarse un tiro en su apartamento, a pocos metros de Nora (abril 1930). Dejó una carta donde pedía que nadie fuese culpado por su muerte.

LA POSTERIDAD. El suicidio por amor fue visto por muchos como una actitud anti-socialista. Ya muerto, Mayakovsky siguió caído en desgracia. Pero en 1935 Lili Brik y su nuevo amante Vasily Katanyan apelaron a Stalin para rehabilitar al poeta, cuya obra había sido "la más vigorosa arma revolucionaria". Triunfaron. Sobre la misma carta de petición Stalin escribió de inmediato: "La camarada Brik tiene razón. Mayakovsky fue y sigue siendo el poeta más talentoso de nuestra era soviética. La indiferencia a su recuerdo y sus palabras es un delito".

Durante los años siguientes, el nombre de Mayakovsky recayó sobre estaciones de trenes, escuelas, calles, plazas y barcos, en toda la Unión Soviética. La vindicación fue obra de Lili, que se suicidó también, pero en 1978, a los 86 años. En 1979 Francine du Plessix Gray debió desmentir a colegas soviéticos la versión de que ella era hija de Mayakovsky, rumor explicable pero falso. Les mostró su pasaporte, donde quedaba claro que ella había nacido 16 meses después del último contacto entre su madre y el poeta. Pero le contestaron que ese pasaporte estaba falsificado.



Vladimir Mayakovsky

Francine supo tardíamente por qué su madre no le había narrado el gran drama de su vida, descubierto por la periodista cuando obtuvo viejas cartas. Entendió por qué se casó con su padre sin amarlo y por qué no quiso volver a Rusia, donde habría sido otra desaparecida. "Ahora estoy comenzando a comprenderlo. Y sin embargo, en el proceso de investigar este episodio en el pasado de mi madre, Vladimir Mayakovsky se ha convertido en mi ***rodnoi***: un pariente querido y perdido, en quien pienso a menudo con pena y que finalmente cumplió su deseo de

hablar 'a las épocas, a la historia, a toda la creación'. A través suyo, puedo haber llegado a la parte más preciada de mi herencia: el dolor de mi madre".

El País Cultural, 12 de julio 2002.

Cine y fascismo
La época del teléfono blanco

LOS HISTORIADORES del cine sólo han prestado una atención parcial a la producción italiana. Dos períodos aparecen bien cubiertos por los textos. El primero fue el cine mudo inicial, con superproducciones como **Quo Vadis** (Guazzoni, 1912) y **Cabiria** (Pastrone, 1914) que dibujaron un primer modelo de temas históricos y ejercieron una influencia sobre el cine americano, en especial sobre **Intolerancia** (Griffith, 1916) y los ambiciosos espectáculos de Cecil B. DeMille. A eso se agregó el apogeo de las grandes divas italianas que brillaron desde 1910, como Francesca Bertini, Pina Menichelli, Leda Gys, Lyda Borelli, Lina Cavalieri. Un segundo período de cine italiano, atendido con plenitud por los historiadores, ha sido el neorrealismo de 1945-1948, con títulos mayores como **Roma, ciudad abierta** (Rossellini), **Ladrones de bicicletas** (De Sica) o **La terra trema** (Visconti).

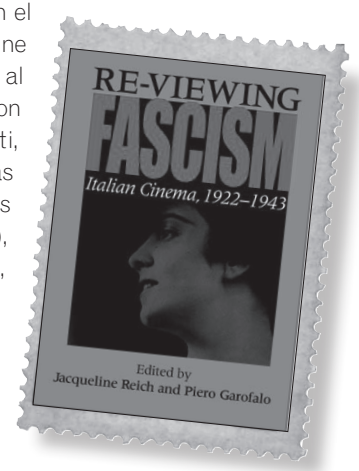
ALGO A CORREGIR. Esos enfoques parciales han dejado en la penumbra todo un cine intermedio, de la época fascista, o sea entre 1923 y 1943, que comprende cerca de 700 títulos. Fue el cine del ***ventennio,*** también llamado "del teléfono blanco" como alusión a un lujo de escenografías modernas y lujo social, aunque en verdad fueran pocos los teléfonos visibles. De ese otro período se ocupa el reciente libro *Re-Viewing Fascism – Italian Cinema*, donde se recopilan doce artículos de diversos autores. Como se lo aclara al final, casi todos ellos (con mayoría de apellidos italianos) son profesores de lengua y literatura en universidades de Estados Unidos y de Gran Bretaña, lo cual explica que publiquen un libro en inglés, para beneficio de sus colegas, pero con la cita de docenas de artículos y libros italianos, debidamente detallados en notas al pie y en una extensa bibliografía.

La utilidad mayor del libro es subsanar omisiones y corregir errores sobre aquel cine italiano. El primer error habitual se refiere al dirigismo. Como lo señala Jacqueline Reich, una de las editoras, no debe hablarse en el caso de un "cine fascista" sino de un cine de la época fascista, porque fue reducida la propaganda política introducida en el material.

NACIONALISMO. Mussolini tomó el poder en 1922, tras la famosa "marcha sobre Roma". En 1924 el gobierno fundó el Instituto LUCE (La Unión Cinematográfica Educativa) que se ocupó de promover el corto metraje. Fuera de ello, las nuevas autoridades no se preocuparon del cine durante el período mudo. En 1931, al iniciarse el cine sonoro, un decreto estableció que los cortos de LUCE tendrían exhibición obligatoria, como complemento de toda función, y que la programación cinematográfica debía incluir un diez por ciento de producción nacional. Para que una película fuera considerada italiana, el decreto establecía la exigencia de que lo fueran en su mayor parte los argumentistas, los adaptadores y los productores, así como los sitios de rodaje. Una ley de 1933 restringió la importación de cine extranjero y aumentó la exhibición obligatoria de cine italiano a un 25 por ciento de la programación.

Desde 1933 fue importante la gestión de Luigi Freddi, un periodista que estuvo dos meses en Hollywood, examinó los métodos de producción y escribió después en Italia sobre las limitaciones técnicas, administrativas y artísticas del cine nacional, pidiendo una mayor intervención del Estado. En septiembre 1934 Freddi pasó a ser director de la nueva Dirección General de Cinematografía. Entre las novedades de su régimen figuró imponer el uso de un idioma italiano común en los diálogos (eliminando los muchos dialectos distintos del país), la fundación del Centro Sperimentale di Cinematografia, el comienzo de la revista ***Bianco e Nero*** y después la otra revista ***Cinema,*** que dirigió Vittorio Mussolini. La mayor innovación fue el comienzo de una enorme propiedad llamada Cinecittà (abril 1937) que sería el centro de producción para el cine italiano durante varias décadas.

A esas medidas se agregó la financiación parcial de algunas películas mediante la Banca Nazionale del Lavoro, lo cual de hecho llevaba a una censura previa de los libretos. Otra censura católica estaba en funciones con oficina propia, pero a eso se agregó la censura oficial, que comenzaba con la exhibición privada para Mussolini de casi toda película terminada. El cine americano padeció pocas molestias por la censura, ya que su producción venía filtrada desde Estados Unidos por las directivas moralistas del Código Hays y, por otra parte, el doblaje al italiano permitía deformar diálogos y subsanar objeciones del censor. Esto fue habitual al cambiar los nombres de pistoleros italianos que abundaron en el cine policial de Hollywood. De la censura sobre el cine italiano se ha marcado una sola película que no llegó al público (**Ragazzo**, Ivo Perilli, 1933) y dos que tuvieron problemas después del estreno: **Obsesión** (Visconti, 1942) y **Oprimidos** (Alessandrini, 1942). Las directivas oficiales llegaron a la compra de cines, hecha a través del Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), que comenzó por tener 29 salas en 1935 y llegó a las 95, cuatro años después.



Tales directivas provocaron su propia crisis. En 1935 se había limitado a 250 la cantidad de estrenos americanos autorizados. En 1938 el ENIC asumió la autoridad sobre la importación y distribución del cine extranjero, lo que de hecho suponía una confiscación del negocio. Su resultado fue que cuatro mayores empresas americanas (Warner, Metro, Paramount y 20th. Century Fox) retiraron todo su material de Italia. Entre 1938 y 1942, la importación de cine extranjero se redujo a un total de 127 estrenos. Con la entrada de Estados Unidos en la guerra (1941) esa situación se prolongó.

A pesar de ese conjunto de medidas oficiales, el cine de la época no llegó al grado de militancia política que en cambio adquirió el cine alemán bajo el nazismo. Entre

los pocos ejemplos de esa militancia, cabe señalar **Escipión el Africano** (Carmine Gallone, 1937), **Luciano Serra pilota** (Goffredo Alessandrini, 1938) y **Bengasi** (Augusto Genina, 1942), los tres debidamente premiados con la Coppa Mussolini. Según Jacqueline Reich, "dado que el fascismo no pudo alcanzar un status de potencia monolítica y totalitaria, no es sorprendente que las diversas personalidades culturales no pudieran acordar un programa lúcido y fijo sobre el potencial de propaganda que tenía la producción cinematográfica de largo metraje" (p. 7). A lo que cabe agregar otros casos de tolerancia cultural, como la colaboración conjunta de escritores fascistas y antifascistas en la Enciclopedia italiana, o el estreno de varias piezas teatrales de Bertolt Brecht y el de **Tiempos modernos** (1936) de Chaplin, cuyo nombre siempre fue mala palabra en Alemania, pero no todavía en Italia.

PADRES DEL NEORREALISMO. El artículo de Ennio Di Nolfo se inicia con un reproche. "Desde su comienzo, muchos críticos han considerado al neorrealismo cinematográfico italiano como una flor espléndida y suntuosa, que surgió milagrosamente, casi por azar, entre las ruinas de un país arrasado por la guerra" (p. 83). Después refuta algunas teorías volátiles sobre el origen del neorrealismo y termina por recordar que los hombres y las ideas del movimiento estaban ya en germen durante los años del fascismo. Ante todo, en Italia existió un movimiento literario realista que dio en llamarse "verismo", cuyo mayor exponente había sido Giovanni Verga (1840-1922), a quien cabe comparar con su contemporáneo francés Emile Zola. Y si se revisan las filmografías de Rossellini, De Sica, Visconti o Cesare Zavattini se advertirá que todas ellas incluyen películas previas a la caída del fascismo. En otros términos, el impulso por crear un cine sobre verdades sociales ya existía en potencia durante los años previos. Aunque la exportación de ese cine a América fue escasa, parte de ello pudo verse en **Cuatro pasos en las nubes** (Alessandro Blasetti, 1942), en **Campo de' fiori** (Mario Bonnard, 1943), en **Los niños nos miran** y **La puerta del cielo** (ambas de Vittorio de Sica, 1942-1944). Pero fue necesario el fin de la guerra para mostrar los dramas de la ocupación alemana (**Roma, ciudad abierta**) o de la pobreza en los niños, los obreros, los pescadores (**El lustrabotas**, **Ladrones de bicicletas**, **La terra trema**).

Todo lo cual tuvo además muy escaso apoyo público. Se ha dicho con razón que el neorrealismo alcanzó su prestigio en el extranjero, con premios en las salas de estreno, en los festivales y en la Academia de Hollywood, mientras el espectador italiano prefería las comedias simplonas de Erminio Macario. El neorrealismo estaba terminado en 1952, como lo supo Vittorio De Sica cuando comprobó el rechazo a **Umberto D.**, lo cual le llevó a un vuelco en su carrera.

Los doce artículos del libro inciden en otros temas del cine italiano de 1922-1943. Un capítulo examina el tratamiento del sexo (o su represión), otro la tardía influencia del cine soviético, otros la importancia del discurso colonial, el nuevo "sistema de estrellas" o la presión del público femenino. Es interesante advertir la evolución del festival de Venecia, inaugurado en 1932. Su primera etapa mostró una gran amplitud para la admisión de cine extranjero y para los premios otorgados, con la presencia de **Para nosotros la libertad** (René Clair, 1931) o de **La gran ilusión** (Jean Renoir, 1938), film claramente pacifista. Pero en 1936 comenzó a advertirse una presión alemana, con premios sucesivos para films de Luis Trenker, Leni Riefenstahl, Gustav Ucicky, Hans Steinhoff y Veit Harlan. El año decisivo fue 1942, ya en plena guerra, cuando el festival de Venecia se integró con seis películas alemanas, seis italianas y otras de países neutrales como España, Portugal y Suiza. Como lo señaló la revista ***Cinema,*** se habían perdido la competencia y la variedad de los años previos. El festival de Venecia se interrumpió allí y renació en 1946.

Re-Viewing Fascism – Italian Cinema, 1922-1943, edición de Jacqueline Reich y Piero Garofalo, con doce artículos de ellos y otros autores; Indiana University Press, Indiana, 2002. 386 págs.

El País Cultural, 13 de diciembre 2002.

Títulos citados
Bengasi (Italia-1942) dir. Augusto Genina; **Cabiria** (Italia-1914) dir. Giovanni Pastrone; **Campo de' fiori** (Italia-1943) dir. Mario Bonnard; **Cuatro pasos en las nubes** (*Quattro pasi fra le nuvole*, Italia-1942) dir. Alessandro Blasetti; **Escipión el Africano** (*Scipione, l'Africano*, Italia-1937) dir. Carmine Gallone; **Gran ilusión, La** (*La Grande Illusion*, Francia-1937); **Intolerancia** (*Intolerance*, EUA-1916) dir. David W. Griffith; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Luciano Serra pilota** (Italia-1938) dir. Goffredo Alessandrini; **Lustrabotas, El** (*Sciuscià*, Italia-1946) dir. V. De Sica; **Niños nos miran, Los** (*I bambini ci guardano*, Italia-1943) dir. V. De Sica; **Obsesión** (*Ossessione*, Italia-1942) dir. Luchino Visconti; **Oprimidos** (*Addio Kira!*, Italia-1942) dir. G. Alessandrini; **Para nosotros la libertad** (*À nous la liberté*, Francia-1931) dir. René Clair; **Puerta del cielo, La** (*La porta del cielo*, Italia-1944) dir. V. De Sica; **Ragazzo** (Italia-1933) dir. Ivo Perilli; **Quo Vadis** (Italia-1912) dir. Enrico Guazzoni; **Roma ciudad abierta** (*Roma cittá aperta*, Italia-1945) dir. Roberto Rossellini; **Terra trema, La** (Italia-1948) dir. L. Visconti; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. V. De Sica.

Los acordes finales

LA CAÍDA DE BIX fue un proceso gradual que duró más de dos años y que aparece detallado en el registro casi diario luego publicado en un libro de Philip Evans. Comenzó en febrero 1929 y en New York, cuando una pelea con dos desconocidos lo dejó malherido, tras lo cual Paul Whiteman lo envió a su hogar en Davenport para reponerse. Esa fue la primera separación importante de la orquesta, de la que se retiró meses después. En el proceso de caída fue decisivo el alcohol, vicio que Bix no consiguió dominar. Tras una internación, el informe médico del Keeley Institute señalaba un historial de diez meses, desde diciembre 1928, que comprendía pulmonía y nada menos que Delirium Tremens. Cabe recordar que entonces regía la Ley Seca, ilusoria medida oficial cuyas consecuencias fueron la destilación de alcohol clandestino, el contrabando, las pandillas de delincuentes, la corrupción en la política y la justicia. La bebida era parte necesaria de las fiestas en clubes sociales y salones privados, durante una década que buscó la disipación y la liberación de las costumbres. También era en muchos casos un refuerzo del entusiasmo que pudo empujar a muchos músicos.

Pero la bebida no fue sólo una causa de percances y frustraciones sino también un refugio de otras molestias vitales. La actividad diaria de la orquesta de Paul Whiteman combinaba un repertorio muy comercial con un ritmo frenético de via-

jes, ciudades, hoteles, actuaciones continuas en conciertos y radios. Era un tren de trabajo que aniquilaba a músicos sensibles. En las palabras del pianista Roy Bargy: "Siempre pensé que Bix estaba fuera de lugar en la orquesta de Whiteman y que sus talentos no eran aprovechados, excepto en unas pocas ocasiones. Casi todos los otros músicos de Whiteman pensaban lo mismo".

Entre las pocas ocasiones a las que alude Bargy cabe citar algunos discos con las orquestas de Whiteman y de Trumbauer durante el crítico período 1929-1931 (***Louise***, ***China Boy, Ma Cherie***, ***Oh Miss Hannah***) que conceden fragmentos brillantes a Bix, a pesar de su salud en esos dos últimos años. Pero sus frustraciones fueron muchas. En 1929 la orquesta se mudó a Hollywood, donde la Universal debía homenajear a Whiteman, en los comienzos del cine sonoro, con una película titulada **The King of Jazz** (dir. John Murray Anderson) que tuvo muchos contratiempos y donde Bix terminó por no figurar, para su fastidio. Las ausencias de Bix ya habían provocado que Whiteman contratara a un trompetista suplente, Andy Secrest, que en algún disco compartió la figuración con el titular (en ***China Boy***), pero que era desde luego una molestia en el amor propio. La utilidad de Secrest se hizo evidente cierto día, cuando Bix se apagó de pronto, frente al micrófono de la radio, en medio de un solo, y Secrest debió retomar de urgencia su parte. No fue la única crisis musical de Bix, que prefería unirse con otros colegas, en grupos de seis o siete, para tocar con la espontaneidad que la orquesta de Whiteman no le concedía.

Entre períodos de ebriedad y períodos de abstinencia, Bix tuvo otros percances. Quedó muy dolido con la muerte de su amigo el clarinetista Don Murray (junio 1929), que tenía su edad y que falleció en un accidente mientras estaba ebrio. Apartado de Whiteman, Bix integró bajo Irving Mills y bajo Hoagy Carmichael otros conjuntos de grabación (para ***Rockin´Chair***, para ***Loved One***, ambos en 1930) pero cuando formó un conjunto propio para una grabación en Victor (***Deep Down South***) se equivocó en citar a demasiados amigos y terminó con tres clarinetes, que fueron Benny Goodman, Pee Wee Russell y Jimmy Dorsey. En una fiesta comenzó a tocar el piano a cuatro manos, junto a Joe Sullivan, pero estaba ebrio, arruinaba la música y terminó expulsado por Sullivan del piano y del salón. Algunos amigos intentaron hacerle entrar en la Casa Loma Orchestra, que era entonces muy importante, pero se apartó de allí casi de inmediato. No podía tocar con desconocidos.

LA MUERTE Y DESPUES. Bix residía en un piso del barrio Queens, New York, en agosto 1931. Debió ser un día muy cálido. Según crónicas de entonces, los neoyorquinos utilizaban a menudo el método de empapar una sábana en agua fría y envolverse en ella para dormir. Si eso fue cierto en su caso, se explica que el certificado del fallecimiento diga "pulmonía". Pero un vecino llamado George Kraslow dio otro testimonio. Escuchó los gritos de Bix, quien deliraba asegurando que bajo la cama había dos mexicanos con largos cuchillos. Minutos después murió, en un nuevo ataque de Delirium Tremens.

El fallecimiento de Bix fue debidamente lamentado por sus colegas y por la población de su Davenport natal. Pero fue el comienzo de un largo olvido, porque su nombre significaba poco para el gran público. En 1931 comenzó a aumentar en Estados Unidos el interés por la radio y la nueva fama de otras orquestas y de artistas cómicos. Poco después se inició la llamada Era del Swing, protagonizada por grandes orquestas, con arreglos escritos, tríos de clarinetes, sobreagudos de trompeta y escasa oportunidad para la expresión personal. La nueva fama de Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw, se extendió a que también las orquestas negras (Jimmie Lunceford, Fletcher Henderson) participaron de una tendencia que anulaba el lucimiento individual y las lecciones del jazz clásico.

En 1938 Dorothy Baker publicó la novela ***Young Man with a Horn***, que a menudo aparece mencionada como una biografía de Bix, pero que sólo es una pálida sombra de su vida, sobre un personaje ficticio llamado Rick Martin. Por otra parte, ese retrato de un músico sólo sería útil con sonido al fondo y eso quiso hacer Warner Brothers en 1950, adaptando **Young Man with a Horn** al cine, con Kirk Douglas en el protagonista y Michael Curtiz en la dirección. Fue un error monumental, porque se eligió a Harry James para hacer los solos de trompeta, con los sobreagudos del caso, y eso ofendió a todo devoto de Bix Beiderbecke.

Otros recuerdos de Bix fueron mejores. Su influencia aparece en discos de otros cornetistas y trompetistas, una lista extensa cuyos nombres mayores son Red Nichols, Jimmy McPartland, Chelsa Quealey, Andy Secrest y Bobby Hackett. El más cercano resultó ser Tom Pletcher, que no sólo suena como Bix (en una grabación de ***I'll Be a Friend with Pleasure***) sino que escribió sobre él.

En 1974 se publicó un libro asombroso, titulado ***Bix, Man and Legend***, debido a tres autores, Richard M. Sudhalter, Philip R. Evans y William Dean-Myatt. La biografía, que revela años de investigación, culmina con una discografía muy detallada y con 58 páginas dedicadas a registrar, día por día, todos los movimientos de Bix que se dieron a conocer (discos, viajes, conciertos).

Aunque ese logro parecía insuperable, Philip R. Evans lo superó en 1998, ahora con ayuda de su esposa Linda Evans. Su libro ***The Leon Bix Beiderbecke Story*** podrá quedar como la biografía definitiva no sólo porque dice corregir algunos pequeños errores del libro anterior (no dice cuáles) sino porque enriquece el material. Hay textos de Nick La Rocca y de Tom Pletcher, están las muchas cartas escritas por Bix a su familia y es abrumadora la cantidad de fotos. Lo mejor del libro es que aquella transcripción de fechas, día por día, mejora con los agregados y comentarios de quienes pudieron conocer cada grabación o cada incidente. Esos otros textos son pequeños párrafos con firmas notorias.

A los libros deben ser agregadas dos películas. El italiano Pupi Avati hizo un **Bix** (1990) que contiene mucha ficción. Coloca al violinista Joe Venuti como relator, narrando a una chica italiana la vida de Bix. Esa fue una idea argumental astuta, utilizando a un testigo de Bix como personaje que sabe lo que dice. Pero

a partir de allí sólo hay confusión. Es tremendo el desorden cronológico, que impide aprender lo que hace falta y deja baches considerables. Hay algunos momentos de drama y otros de buena música (con Tom Pletcher en banda sonora), pero el conjunto no es satisfactorio. Era más informativa y auténtica la otra versión documental por Brigitte Berman, también titulada **Bix** (1981), que recoge testimonios de muchos colegas de Bix y los de Hoagy Carmichael en particular. Su banda musical es simplemente una recopilación de fragmentos grabados.

Queda el escaso consuelo de que ninguna biografía de músicos ha funcionado bien en el cine. Cuando no está falseada la música misma, se ha simplificado la vida hasta el relato superficial, con algún romance agregado, como fue el caso de Red Nichols, Glenn Miller o los hermanos Jimmy y Tommy Dorsey. Lo mejor que se puede hacer en memoria de Bix es juntar la colección completa de sus discos ahora en CD.

MEMORIA LOCAL. En Montevideo, el culto de Bix empezó hacia 1937 en la calle Francisco A. Vidal 628, desgastando un poco más la considerable discoteca de Juan Rafael Grezzi, quien merece y a veces recibe el agradecimiento de algunos centenares de aficionados locales al jazz. Ese núcleo de bixianos llegó a venerar no solamente los discos hoy tenidos por clásicos, sino también algunos solos breves y luminosos de Bix dentro de la orquesta de Paul Whiteman, como ***Lonely Melody***, ***Back in Your Own Backyard***, ***That's My Weakness Now***, unas frases en sordina para ***China Boy*** o un contracanto en ***My Melancholy Baby*** entre docenas de ejemplos. El culto montevideano por Bix siguió durante más de medio siglo. Un integrante de ese núcleo señaló recientemente que, si le dan a optar, prefiere conservar cuatro discos de Bix Beiderbecke antes que las obras completas de Carlos Gardel, Sting, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Richard Wagner, Héctor Berlioz y Franz Liszt. Es un hombre muy sobrio y equilibrado, sin embargo.

Bibliografía

Bugles for Beiderbecke por Charles Wareing y George Garlick; Sidgwick and Jackson Limited, Londres, 1958. 333 págs., una fotografía, un poema (***Trumpeter*** por Helen Corby). El libro está dividido en tres partes; el hombre, el músico y su música (discografía). Este es el primero de los libros biográficos sobre Bix. Es una detallada reseña de los hechos relacionados con la vida de Bix así como una meditada evaluación de Bix como músico de jazz.

Bix Beiderbecke, por Burnett James, Cassell and Co. Limited, Londres, 1959. 90 págs., cuatro fotografías. Contiene una breve discografía. Este libro es similar, pero menos detallado que el precedente. Aporta una descripción de los hechos de la vida de Bix en el capítulo 1, y un análisis de la ejecución de la corneta por Bix y de su influencia sobre los demás músicos de jazz en los capítulos 2 y 3. Este libro volvió a publicarse en 1961 por A.S Barnes & Co., Inc., New York, formando parte de la serie ***Kings of Jazz***.

The Bix Bands: A Bix Beiderbecke Discobiography, por Vittorio Castelli, Evert (Ted) Kalveld, y Liborio Pusateri. Raretone, Milán, 1972.

Yo Bix, tú Bix, él Bix, por Hermenegildo Sábat, Buenos Aires, 1972, con breve texto y numerosos dibujos del autor.

Bix, Man and Legend, por Richard M. Sudhalter y Phillip R. Evans con William Dean-Myatt; Arlington House, New Rochelle, New York, 1974. También publicado por Quartet Books, Londres 1974. En 1975 se publicó una edición de bolsillo, por Schirmer Books, división de Macmillan Publishers Co., Inc., New York. 512 págs., más de 100 fotografías e ilustraciones, índice, una cronología diaria de Bix, discografía completa. A pesar de los "adornos" y algunos errores en los hechos relatados, ésta es, probablemente, la biografía más útil para quien no sea especialista. Los autores proporcionan una reseña excelente y detallada de la vida de Bix y su impacto en el mundo del jazz. Hay análisis en profundidad de su técnica en la corneta y de sus solos. Esta obra fue propuesta para el Premio al Mejor Libro nacional.

Remembering Bix: A Memoir of the Jazz Age, por Ralph Berton; Harper and Row, New York, 1974. También publicado por W. H. Allen, Londres 1974. 478 págs., 21 fotografías, índice, notas sobre las fuentes, bibliografía, discografía.

La vita e la leggenda di Bix Beiderbecke, por Aldo Lastella; Nuovi Equilibrio S.R.L., Roma 1991. Forma parte de la serie ***Jazz People***. 62 págs. 13 fotografías, discografía y bibliografía. Este precioso y diminuto libro (17 x 11.5 cms) viene en un sobre de cartulina con la foto de Bix (1921) en la tapa. Las restantes 12 fotografías tienen forma de postales e incluyen, además de fotos de Bix, una de Brian Weeks (quien hizo el papel de Bix en **Bix: un'ipotesi leggendaria**) y una de Kirk Douglas (estrella de **Young Man With a Horn**). Hay una introducción de dos páginas por Pupi Avati. El libro presenta una breve reseña cronológica de la vida de Bix desarrollada en las siguientes secciones: el chico de Davenport, Chicago, Wolverines, San Luis, New York, Con Paul Whiteman, La declinación, El fin.

Bix Beiderbecke: Sein Leben, Seine Musik, Seine Schallplatten, por Klaus Scheuer; Waakirken-Schaftlach, Oreos Verlag, Alemania, 1995. 163 págs., numerosas ilustraciones y fotografías, bibliografía, discografía.

Bix Beiderbecke: Jazz Age Genius, por David R. Collins; Morgan Reynolds, Inc., Greensboro, Carolina del Norte, 1998. 112 págs. 17 fotografías, índice, bibliografía, cronología. Este libro es parte de la ***Notable American Series*** para lectores jóvenes.

Bix: The Leon Bix Beiderbecke Story, por Philip R. Evans and Linda K. Evans; Prelike Press, Bakersfield, California, 1998. 602 págs., más de 250 fotografías, índice de títulos de temas, índice de nombres. El interés de Phil Evans en Bix comenzó en 1950 y continuó sin desmayo durante los últimos cincuenta años. Más de 700 personas fueron entrevistadas mediante carta, cinta magnética o personalmente. Se incluyen en este libro todas las cartas existentes escritas por Bix. No resulta fácil navegar a través del libro en procura de información específica, pero está toda. Como se dice en la contratapa del libro "La historia se desarrolla por medio de sus palabras (las de Bix) contenidas en sus numerosas cartas y merced a las palabras

de grandes del jazz tales como Louis Armstrong, Nick LaRocca, Benny Goodman, Jack Teagarden, Red Nichols, Frank Trumbauer, Hoagy Carmichael, Eddie Condon, Spiegle Wilcox, Paul Whiteman y muchos, muchos más". Esta masiva y bien documentada obra es la biografía definitiva de Bix para el Bixófilo avanzado.

El País Cultural, 7 de marzo 2003.

Una actriz inolvidable

SESENTA AÑOS DESPUÉS de su última película, Luise Rainer sigue en el recuerdo de muchos. En marzo 2003, la Academia de Hollywood decoró su gran fiesta anual con la presencia de 59 actores y actrices que alguna vez ganaron el Oscar. Allí estaba Luise Rainer, con un rostro de 93 años que dejaba traslucir una melancólica belleza. Y allí estaba la constancia de su singular record, que fue ganar el Oscar en dos años consecutivos, por **El gran Ziegfeld** en 1936 y por **Madre Tierra** en 1937.

Parece seguro que Luise Rainer nació en Viena en 1910 y que en su juventud se mudó a Düsseldorf (Alemania) y comenzó a estudiar teatro bajo el eminente Max Reinhardt, pero otra versión dice que era alemana y que fingió ser austríaca por consejo de empresarios. Como hija de madre judía, debió sentir la cercana amenaza nazi. Entre 1930 y 1933 trabajó en tres películas alemanas menores y después pasó un período en Londres, mejorando su inglés junto a la actriz Constance Collier. Entonces se dejó ganar por Hollywood. La Metro había comprado los derechos de **Mascarada nocturna**, una comedia alemana de Willi Forst, y se llevó también a Luise Rainer, que protagonizó la versión americana **La mujer desnuda** (dir. Robert Z. Leonard, 1935, con William Powell). Tras el primer día de trabajo, fue el mismo Powell quien pidió a MGM que ascendiera a Rainer de categoría, porque advirtió en ella a una enorme actriz. Después la Metro adjudicó a Rainer el papel de la cantante francesa Anna Held en la biografía espectacular que fue **El gran Ziegfeld**. La leyenda dice que ella vio en el libreto una escena que se pensaba suprimir y que insistió en representar. Después pidió al director que filmara esa escena en una sola toma, sin corte.

Luise Rainer

GLORIA REPENTINA. La leyenda también dice que fue con los cuatro minutos de esa escena que Luise Rainer conquistó su primer Oscar. Es sólo un pequeño monólogo, una llamada telefónica en la que Anna Held, separada ya de Florenz Ziegfeld, lo llama para felicitarlo por su matrimonio con la otra actriz Billie Burke (William Powell, Myrna Loy). Ahora Anna es una mujer herida y despechada, vencida por la noticia de aquel otro matrimonio, pero junta valor para superar el trance, felicitar al hombre y luego caer destrozada sobre un sofá. Una crónica dice que la actriz ayudó a reescribir el texto y otra dice que ya había ensayado ***La voz humana*** de Cocteau (1930), donde el drama es similar. Mucho después, en una entrevista de 1979, Luise Rainer contó que el día anterior al rodaje había quedado triste y conmovida ante un pequeño perro cocker spaniel y que seguramente eso explicaba su trance de emoción. Todas las crónicas señalan también que esos minutos patéticos fueron uno de los grandes momentos del cine, elogio que se confirma al revisar hoy **El gran Ziegfeld**, a los 68 años de su rodaje.

Pero la leyenda es una simplificación. Hay que ver otra vez **El Gran Ziegfeld**, superando sus excesos (en escenografía, en vestuario, en sus tres horas de duración, en sus criterios sobre la comedia musical) para verificar que Luise Rainer se ganó su Oscar con aquellos cuatro minutos pero también con su actuación durante la primera mitad del relato, como mujer enamorada, vacilante, contradictoria. La suya fue una composición magistral o quizás el hallazgo de un personaje que era ella misma, una mujer que en un texto de Anaïs Nin aparece calificada como "etérea e imprevisible". Las cuatro actrices derrotadas en aquel Oscar fueron Irene Dunne, Gladys George, Carole Lombard y Norma Shearer.

Antes de que ese Oscar se otorgara, Luise Rainer ya interpretaba en 1937 su segundo papel, como O-Lan, campesina china, en una adaptación de una novela de Pearl Buck. La superproducción **Madre Tierra** había comenzado en 1934, con la vigilancia del eminente Irving Thalberg, atravesando varios percances que incluyeron el suicidio de su primer director George Hill, la discusión con Chiang Kai-Shek para calmar objeciones chinas y después la muerte repentina del mismo Thalberg. El papel de Luise Rainer fue otra vez el de mujer víctima, ahora frente a un mundo masculino, a un régimen social y a las fuerzas naturales (una invasión de langostas). Su O-Lan no tiene más de veinte líneas de diálogo, pero le reportó su segundo Oscar, ahora superando a Irene Dunne, Greta Garbo, Janet Gaynor y Barbara Stanwyck.

CONTRATOS. Entonces empezó la crisis, cuando MGM quiso explotar al máximo a una actriz tan premiada, que no tenía voz ni voto en la elección de temas, libretistas o directores. Estaba atada por un contrato de siete años y debió filmar otras cinco películas que no creyó satisfactorias. Entre ellas figuró un doble rodaje, porque su papel en **El gran vals**, biografía de Johann Strauss, fue reducido tras algunos retoques y un cambio de director (Victor Fleming por Julien Duvivier) cuando la empresa quiso lucir con más abundancia a la soprano polaca Miliza Korjus, recién contratada. Tras ocho películas en poco más de tres años, Luise Rainer se presentó a Louis B. Mayer y le pidió ser liberada de su contrato (vigente hasta 1942) y volver al teatro, pero el empresario se negó. Ella no aceptó la negativa y en 1938 se fue igual. Ante el abandono, Mayer la puso en la especial Lista Negra de intérpretes rebeldes, impidiendo su carrera en toda empresa de Hollywood. No pudo hacer otra película hasta un título de poca importancia en Paramount y en 1943.

Hoy es curioso comprobar en **El gran Ziegfeld** un pronóstico de la situación real. Al comienzo, cuando quiere conquistar a Anna Held, el empresario Ziegfeld, devoto del ruido, le ofrece el estrellato y la fama, pero ella se niega a las fotos publicitarias, a las conferencias de prensa, a la escandalosa noticia de que se bañaba cada día en noventa litros de leche. Dos años después, fuera de la ficción, Luise Rainer tenía quejas parecidas contra la MGM, donde se resistía a todo artificio. En una entrevista de 1979 formula su protesta: "Todo ese asunto del éxito. Por Dios, no ser juzgado por

un talento que puede subir o bajar sino por el éxito comercial de lo último que hayas hecho... ¿Qué clase de vida es esa? Es un disparate. Eso no es ser un artista. No creo en el éxito. Creo en el talento. Creo en los dones que se tienen y soy muy contraria a esa locura del éxito. Ese es el motivo de que la gente no se desarrolle debidamente, el motivo de que sean quemados antes de florecer".

HOMBRE DIFíCIL. El conflicto con Metro no fue el único problema de Luise Rainer. Había conocido al escritor Clifford Odets, iniciando un romance que se convirtió en un matrimonio y después en un infierno. En su descripción, Odets podía ser un esclavo del Group Theatre pero en cambio era un tirano en el hogar, con discusiones frenéticas en las que rompía muebles y platos. A comienzos de 1938, el mismo día en que se entregaban los Oscar, el matrimonio sostuvo una discusión de varias horas. Pelearon mientras caminaban y llegaron a dar tres vueltas al Biltmore Hotel. Cuando entraron, ella recibió allí su Oscar por **Madre Tierra**. En 1939 Luise abandonó a Odets, pero conservó sus muchas cartas, muy bien escritas, que sesenta años más tarde mostraba con orgullo a una periodista. Después Odets se dedicó a otras mujeres y en especial a la actriz Frances Farmer, cuya vida convirtió en otro infierno.

LA PERMANENCIA. Aunque los libros del ramo se han olvidado de ella, Luise Rainer sobrevivió a su época. En 1945 se casó con el editor suizo Robert Knittel, tuvo una hija Francesca y después un disgusto serio cuando se enteró tardíamente de que sus suegros suizos eran filonazis y objetaban que su hijo se hubiera casado con una actriz cuya madre era judía. En 1960 tuvo otro disgusto con Federico Fellini, por un posible papel en **La dolce vita** que ella quiso hacer a su manera y que terminó por quedar sin efecto. En 1997 hizo un pequeño papel en **The Gambler**, una película anglo-húngara, dirigida por Károly Makk, sobre ***El jugador*** de Dostoyevsky, que no se estrenó en Uruguay. Meses después concedió una larga y nutrida entrevista a Marie Brenner, para la revista ***Vanity Fair,*** con una foto por la eminente Annie Leibovitz, donde mantiene su belleza tras las arrugas de sus 87 años. Allí dice que nunca ha actuado y que ha vivido todos sus papeles. Dice bien.

con Clifford Odets

UN MAL PARTIDO. Cuando Clifford Odets conoció a Luise Rainer en Hollywood, tenía 29 años y el prestigio de cierta gloria teatral. En 1931 había ayudado a formar en New York el Group Theatre, un conjunto que quiso aplicar el llamado "método" del director ruso K. Stanislawsky, procurando que el actor traslade sus vivencias personales al papel asignado. El Group fue así un antecedente del Actor's Studio, fundado en 1947, y dio un prestigio a sus nombres principales (Harold Clurman, Cheryl Crawford, Lee Strasberg, Elia Kazan).

Aunque se inició como actor, Odets se reveló pronto como dramaturgo. En 1934 se había inscripto en el Partido Comunista, como por otra parte lo hicieron muchos escritores y artistas de la década, vista la amenaza del nazismo alemán. En 1935 obtuvo dos éxitos sucesivos con ***Waiting for Lefty*** (Esperando al zurdo) y ***Awake and Sing*** (Despierta y canta), ascendiendo a la fama de gran autor proletario. Mostraba una intención política y social en sus temas, junto a un buen oído para el diálogo y para el ritmo de la acción escénica.

En ese mismo año se apartó del Group Theatre y viajó a Hollywood, cuyo dinero debió tentarlo, y allí conoció a Luise Rainer, que era también una recién llegada. El romance fue inmediato y derivó a un casamiento que duró tres años (1937-1940). Al comienzo Odets escribió para ella un papel en su primer libreto cinematográfico, **El general murió al amanecer** (1936), producción de Paramount, pero la Metro no quiso ceder a la actriz, que fue sustituida por Madeleine Carroll.

Hubo otros tropiezos. La vida de Odets comenzó a repartirse entre sus libretos para Hollywood y sus obligaciones con el Group Theatre, que provocaron continuos viajes suyos a New York. Después Luise Rainer se quejó de que Harold Clurman y Elia Kazan arrebataban el tiempo de su marido para terminar la escritura de ***Golden Boy***. Su estreno en New York (noviembre 1937) no sólo provocó el alejamiento de Odets sino que fue la ocasión del otro romance del escritor con la actriz Frances Farmer, que debutaba en esa obra. Ese fue solamente uno de los numerosos casos de adulterio atribuidos a Odets y un motivo cierto para la ruptura del matrimonio con Luise Rainer. Otros motivos invocados por la esposa derivaban del carácter violento de Odets, que entraba en ataques de furia.

El mal carácter no impidió que Odets consiguiera una abundante producción. En teatro, desde 1940, estrenó como autor ***Night Music***, ***Clash by Night***, ***The Big Knife***, ***The Country Girl***, además de dirigir tres obras propias. En cine escribió los libretos originales o las adaptaciones para **Golden Boy**, **Deadline at Dawn** (que dirigió Clurman), **Humoresque**, **Clash by Night**, **The Country Girl**, **The Big Knife** y **Sweet Smell of Success**[24], además de lo cual fue director en **Un desolado corazón** (1944) y Drama de primera plana (1959). En algunas de esas piezas reaparece el dramaturgo proletario de sus comienzos, describiendo a héroes idealistas en lucha con una sociedad opresora. El argumento de ***The Big Knife*** (1949) describe nada menos que la subordinación de un actor a un productor chantajista, lo cual no fue un obstáculo para que el valiente Robert Aldrich llevara después la pieza al cine en 1955. Pero al mismo tiempo, el dramaturgo proletario era cuestionado por sus compañeros de antaño, porque se había entregado a la obra comercial y al dinero. En las actas de las Listas Negras de 1947, **Un desolado corazón** recibía infundadas acusaciones de ser obra comunista, pero pocos años después, en **Drama de primera plana**, Odets se limitaba a un insustancial melodrama de adulterio y crimen.

El ejemplo más elocuente de esa mente dividida se produjo en 1952, cuando ya imperaban las Listas Negras en Hollywood. Tras ser citado en las investigaciones sobre comunismo, el actor J. Edward Bromberg, que había integrado el Group Theatre, falleció en 1951 de un ataque al corazón. Tocó a su gran compañero Clifford Odets pronunciar un discurso fúnebre, donde atacó a los investigadores reaccionarios que ocasionaban esas crisis cardíacas. En mayo 1952 Odets

[24] Estrenados respectivamente como **El conflicto de dos almas** (Mamoulian, 1939), **Un amanecer trágico** (Clurman, 1946), **De amor también se muere** (Negulesco, 1946), **Tempestad de pasiones** (Fritz Lang, 1952), **La que volvió por su amor** (Seaton, 1954), **Intimidad de una estrella** (Aldrich, 1955) y **La mentira maldita** (Mackendrick, 1957).

sorprendió a muchos cuando se presentó ante el Comité, narró su propio pasado comunista, que había sido muy breve, y terminó por pronunciar los nombres de comunistas del teatro y del cine que había conocido. Los seis nombres dichos por él ya habían figurado, un mes antes, en la declaración similar de su amigo Elia Kazan. No había allí ninguna nueva delación, pero uno de esos nombres era J. Edward Bromberg. El testimonio de Odets dejó sorprendidos y apenados a sus amigos Harry Kurnitz, Martin Ritt y Jules Dassin, según lo declararon después.

Odets se molestó por las derivaciones de su testimonio. En un par de libros consta que su presentación duró varias horas y que tuvo oportunidad de dar lecciones de ciencias sociales a los miembros del Comité. En cierto momento protestó ante un investigador: "No aprendí del comunismo mi odio por la pobreza, señor". Con su declaración llegó a componer un paquete de trescientas páginas, que hasta última noticia quedó inédito. Procuró que Chaplin lo leyera, pero Chaplin se negó. En la prensa todo el episodio se redujo a transcribir los seis nombres dichos por Odets, porque lanzar nombres propios era lo que el Comité siempre pedía y por tanto el centro de tales episodios. Uno de los mejores libros sobre las Listas Negras y sus anexos, por Victor S. Navasky, se titula *Naming Names*.

Odets falleció en agosto 1963, a los 57 años.

REMAKES. En 1920 Frank Borzage dirigió **Humoresque**, versión de un cuento de Fannie Hurst, sobre un joven pobre que quería ser violinista y es protegido por una dama rica (Alma Rubens). En 1937 Clifford Odets escribió su pieza *Golden Boy*, sobre un joven pobre que desea ser violinista pero debe boxear para mantenerse y tiene amores con una dama rica. No hay noticia de que Fannie Hurst se haya quejado. Para *Golden Boy*, el autor quiso como intérprete a John Garfield, que entonces era figura menor en el Group Theatre, pero el director Harold Clurman dio el papel a Luther Adler. Fastidiado por el rechazo, Garfield aceptó una oferta de Warner Brothers, viajó a Hollywood y debutó en 1938, reunido en **Cuatro hijas** con las auténticas hermanas Lola, Rosemary y Priscilla Lane, sobre una novela de Fannie Hurst. Se convirtió en estrella con un personaje amargado y marginal, varios años antes de que James Dean resolviera ser amargado y marginal. Las hermanas Lane se mantuvieron en carrera con dos continuaciones llamadas **Cuatro esposas** y **Cuatro madres**, pero el personaje de Garfield había muerto en el debut.

En 1939 la Columbia filmó *Golden Boy* de Odets, pero no pudo conseguir a Garfield y dio el primer papel a William Holden, debutante apoyado por dama rica (Barbara Stanwyck). En 1946 la Warner filmó nuevamente **Humoresque** de Fannie Hurst, con adaptación por Clifford Odets y actuación de Garfield como violinista pobre apoyado por dama rica (Joan Crawford) y doblada en banda sonora por el eminente Isaac Stern. En 1952 Odets como director y Garfield como primer actor se vengaron del pasado, reponiendo *Golden Boy* en teatro. Cuando Odets falleció en 1963 se estaba preparando un nuevo *Golden Boy*, convertido en comedia musical, que se estrenó en 1964. Las muchas vueltas debieron provocar sonrisas en la prolífica Fannie Hurst, fallecida en 1968.

El País Cultural, 2 de mayo 2003.

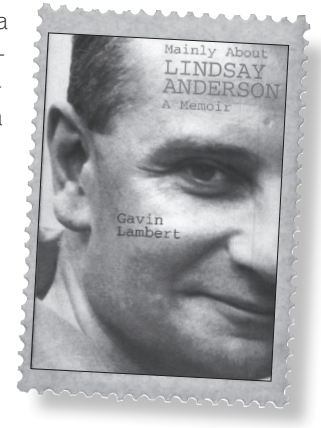
Títulos citados

Cuatro esposas (*Four Wives*, EUA-1939) dir. Michael Curtiz; **Cuatro hijas** (*Four Daughters*, EUA-1938) dir. M. Curtiz; **Cuatro madres** (*Four Mothers*, EUA-1941) dir. William Keighley; **Dolce vita, La** (Italia-1960) dir. Federico Fellini; **Drama de primera plana** (*The Story on Page One*, EUA-1959) dir. C. Odets; **Gambler, The** (Gran Bretaña / Hungría / Holanda-1997) dir. Károly Makk; **General murió al amanecer, El** (*The General Died at Dawn*, EUA-1936) dir. Lewis Milestone; **Gran vals, El** (*The Great Waltz*, EUA-1938) dir. Julien Duvivier; **Gran Ziegfeld, El** (*The Great Ziegfeld*, EUA-1936) dir. Robert Z. Leonard; **Humoresque** (EUA-1920) dir. F. Borzage; **Madre Tierra** (*The Good Earth*, EUA-1937) dir. Sidney Franklin; **Mascarada nocturna** (*Maskerade*, Austria-1934) dir. Willi Forst; **Mujer desnuda, La** (*Escapade*, EUA-1935) dir. Robert Z. Leonard; **Un desolado corazón** (*None But the Lonely Heart*, EUA-1944) dir. C. Odets.

Sexo, verdades y peleas

LA PRIMERA EDICIÓN de la revista inglesa ***Sequence*** fue publicada por The Oxford University Film Society en diciembre 1946, declarando a John Boud y Peter Ericsson como editores, con artículos firmados por Lindsay Anderson, J.F. Lodge y Peter Tempest. Los temas incluían una revisión de Marcel Carné, un panorama de la industria cinematográfica checa y otro panorama del cine francés del momento, escrito tras una visita de Anderson a París que duró diez días. Ese paso inglés fue paralelo a otras medidas de renovación en la postguerra. En Italia surgía el neorrealismo y en Estados Unidos comenzaba también un mayor realismo para el cine. En Francia, la colección de películas reunida por el maniático Henri Langlois se transformaba en la importante Cinemateca Francesa. Pero los jóvenes ingleses no estaban imitando sino que partían de una vocación por el cine, que acercaba el panorama de otros mundos a su encierro en un colegio.

La venta de la primera *Sequence* no cubrió los costos y la Universidad decidió interrumpir el plan. Pero Anderson estaba empeñado en la idea, consiguió el dinero necesario y logró que se editara *Sequence Two,* fechada en el invierno de 1947, anunciando en contratapa un plan de futuro, con ediciones trimestrales. En la portada de ese Número Dos aparecía una foto de **Pasión de los fuertes** de John Ford, película que fue un ferviente entusiasmo de Anderson. A partir de allí, *Sequence* sería una revista independiente, cuyos primeros directores fueron el mismo Anderson, Penelope Houston y Peter Ericsson. El material incluía notas mayores sobre John Ford, sobre Hollywood, sobre el cine inglés de 1947 (por Gavin Lambert) y reseñas sobre películas de Roberto Rossellini, Jean Grémillon y Georges Rouquier. En las crónicas sobre siete libros de cine se destaca una firme requisitoria contra la muy leída crítica cinematográfica C.A. Lejeune (1897-1973), que había recopilado notas propias en un volumen bajo el título ***Chestnuts in Her Lap.*** Allí declaró categóricamente su convicción de que el cine no es un arte y que los críticos deberían aban-



donar esa pomposa pretensión. En una fundada página de ese segundo número, Penelope Houston recorre la prosa del libro de Lejeune, señalando que su colega tenía una visión frívola del cine y que había llegado al logro imposible de trazar un panorama de los últimos diez años de estrenos omitiendo totalmente los nombres de Ford, Wyler, Sturges, Capra, Wilder, Carné, Duvivier, Clair, Renoir y Eisenstein.

Esa paliza no aniquiló a Lejeune, que siguió escribiendo en ***The Observer,*** pero esta veterana se retiró en 1960 y no volvió a entrar a un cine, según consta en la nota necrológica que el Anuario de la Británica le dedicó en 1974. Estaba disgustada con las tendencias de postguerra, tanto en el cine como en la crítica de cine. Lo había demostrado en 1949, cuando, debiendo opinar sobre estrenos para el resumen anual, había escrito que **Ladrones de bicicletas** no merecía premio alguno.

EN LUCHA INCIERTA. El caso no pasó a la historia, pero ilustra los términos de una batalla. Por un lado estaban Lejeune y algunos colegas de la prensa británica de entonces, que se conformaban con dar al cine la única misión de "entretenimiento". Por otro lado, un grupo de estudiantes de Oxford, todos menores de 25 años, quería ocuparse de un cine de mayor relieve, desde los dramas solemnes de Carl T. Dreyer a las comedias de Preston Sturges, desde el cine soviético mudo a los documentales de Robert Flaherty o de Arne Sucksdorff, desde el discutido director alemán G.W. Pabst a franceses tan volátiles como Jean Vigo, René Clair o Jean Cocteau, descubriendo de paso a productores (John Houseman, Val Lewton), a directores (Nicholas Ray, Abraham Polonsky, Luis Buñuel), a fotógrafos (Gregg Toland). No descuidaban el entretenimiento, por cierto. Se divertían con su vocación y querían compartirla con un público a conquistar.

Gavin Lambert

Sequence libró esa batalla durante cinco años. El período incluyó la incorporación de Karel Reisz, el ascenso de Gavin Lambert al cargo de co-editor, en el n.º 4, y después su honorable salida, cuando el British Film Institute lo llamó en 1949 a dirigir la revista ***Sight and Sound,*** que hasta entonces había sido una publicación académica y mortecina. En ***Sequence 10*** se notificó ese triunfo y el alejamiento de Lambert, que sus compañeros contemplaron con una mezcla de alegría y dolor. Pero Lambert volvió en 1952, para un artículo que tituló "Una última mirada" en ***Sequence 14***. Era la última edición de la revista. Los directores explicaron el cierre en un artículo editorial, rodeado por dibujos festivos de un cortejo fúnebre, señalando que los costos de papel, impresión, correo, grabados, sin que ningún redactor cobrara una sola moneda, hacían imposible continuar.

EL COMBATE. Pero cuando llegó a ese cierre, ***Sequence*** ya había creado una escuela de crítica cinematográfica. Tal continuación quedó documentada por las líneas de estilo que desde entonces adoptó ***Sight and Sound,*** especialmente durante el período de dirección de Lambert (1950-1956). Este llamó a Anderson como colaborador, incorporó a Tony Richardson y consiguió otras firmas de prestigio, como Pauline Kael, David Robinson, Jay Leyda, Derek Prouse. La exigencia de una crítica cinematográfica responsable, atenta por igual a formas y contenidos, está muy clara en una larga nota que Anderson publicó en ***Sight and Sound*** (otoño 1956) bajo el título "Stand Up!, Stand Up!", donde retomó la controversia sobre críticos inteligentes pero superficiales, que subestimaban al cine del que debían ocuparse. Allí escribe: "Al celebrar los méritos de lo trivial y lo ordinario (...) rebajamos el prestigio del cine e, indirectamente, provocamos que sea más difícil que alguien haga una buena película". En ese artículo Anderson ya está pidiendo para el cine y para su crítica en Inglaterra una actitud moral combativa, similar a la que entonces planteaban los Angry Young Men, los "jóvenes iracundos" del teatro y la novela (John Osborne, Arnold Wesker, John Braine, Allan Sillitoe). Ellos y otros se consideraban sofocados por una sociedad británica conservadora, con su corona, sus clases sociales, su iglesia anglicana, su puritanismo, su desdén por los problemas de la gente humilde. La obra teatral básica del movimiento fue ***Look Back in Anger*** (Recordando con ira) de John Osborne, luego llevada tres veces al cine por Tony Richardson (1958), por Lindsay Anderson (1980) y por David Jones (1989). Con el empuje de otros jóvenes iracundos surgió en Inglaterra un movimiento cinematográfico de renovación, paralelo al teatral, con el nombre Free Cinema. Estuvo integrado por Anderson, Tony Richardson y Karel Reisz, como nombres principales.

Entre otras derivaciones de ***Sequence*** importó también el florecimiento de ***The Monthly Film Bulletin,*** otra publicación del British Film Institute, dedicada a reseñar los estrenos del mes en Londres, que ilustraba cada película con una completa ficha técnica, un resumen del argumento y una reseña crítica muy competente. Más tarde el Bulletin enriqueció su material, incorporando fichas con la obra completa de muy diversas personalidades y con revisiones de películas anteriores. El Bulletin sobrevivió hasta 1991, cuando se produjo su fusión con ***Sight and Sound.*** Su colección de cuarenta años, con sus índices, es hoy una insuperable obra de referencias para los historiadores del cine y para los críticos, supuesto que estos quieran documentarse. Pero también hay que seguir leyendo ***Sight and Sound*** y conservar el contacto con la actualidad.

TEMAS Y ESTILOS. Para definir las calidades de ***Sequence*** y de sus derivaciones se hace necesario examinar sus dos vertientes. La primera y fundamental es el repertorio de material cinematográfico que quiso explorar, sin negarse a géneros o temas y buscando a menudo las calidades que la exhibición comercial no había respetado. En tales rescates importó el caso de **Fuimos los sacrificados**, revisada y elogiada por Lindsay Anderson en un largo artículo de ***Sequence One,*** que terminó por sorprender a su mismo director John Ford. Pero también fueron rescates los casos de **Carta de una enamorada** (Max Ophüls), de **Pasiones humanas** (Fred Zinneman), de **La fuerza del mal** (Abraham Polonsky) o de **Sendas torcidas** (Nicholas Ray), entre numerosos ejemplos. En esa vertiente también figuran la atención al cine mudo (Eisenstein, Stroheim), la atención a los libros de cine y la otra atención a intérpretes que en Hollywood solían ser secundarios (Mary Astor, Claire Trevor, Ward Bond).

Ese hallazgo de calidades, incluyendo las marginales, estuvo apoyado por una segunda vertiente, que fue la talentosa escritura. El dato constante, en sus crónicas

de películas, fue un examen atento para señalar los elementos temáticos y formales de cada obra, elementos cuya existencia e importancia podría verificar el lector y eventual espectador. Esa postura analítica, que comienza por la perspicacia y la documentación, es lo más cercano posible a la tan ansiada "objetividad". Supone cumplir con el ABC de la crítica, tanto para el cine como para otros mundos, que es servir de intermediaria entre obra y lector, dando información, interpretación y evaluación. El concepto parece obvio, pero cabe recordar que en otras latitudes ha sido frecuente que la crítica de cine sea sólo una crítica de argumentos, o que se desvíe a la especulación sobre la psicología de los personajes o que formule apresuradas teorías estéticas o que se dedique a venerar la sensualidad de actrices, la virilidad de actores o el éxito comercial. Peor aun, ha sido frecuente que la crítica de cine incurra en el derroche de palabras, con la pretensión del lucimiento estilístico pero también con el efecto contraproducente de alejar al lector por caminos laterales, con textos largos y volátiles. Frente a esos defectos habituales, la precisión inglesa fue y es una virtud a subrayar. Como señaló un maestro, la escritura vigorosa es concisa y cada palabra debe importar.

EL SEXO. Gavin Lambert (n. 1924) y Lindsay Anderson (n. 1923) fueron amigos desde la adolescencia, cuando se conocieron en el Cheltenham College y compartieron el entusiasmo por el cine. Ambos eran homosexuales, condición seguramente congénita pero habitualmente fomentada por los colegios británicos para varones. De textos posteriores se infiere que fueron amigos pero no formaron pareja entre sí. Cuando tenían trece años participaron de la conmoción nacional que fue en diciembre 1936 la renuncia del rey Eduardo VIII, quien dejó el trono para casarse con la divorciada Wallis Simpson y quedar reducido a ser el Duque de Windsor. Ambos adolescentes vieron el caso como la conducta de alguien que se sabe "diferente" y procede en consecuencia. También Lambert y Anderson se sabían diferentes de otros alumnos por su condición homosexual, pero además eran diferentes entre sí.

Lambert asumió con total franqueza esa condición. Lo demostró en un libro escrito a sus setenta años, donde narra su iniciación con un maestro de música, cuando tenía once años, y después sus prolongadas relaciones con el asistente teatral Bill Brendon, con el actor Clinton Kimbrough y con el joven Mohammed Cherrat, junto a quien vivió doce años en Marruecos. En medio de ello fue importante una fiesta de fin de año (1955-1956) en Londres. Allí conoció a Nicholas Ray, quien se presentó con las palabras que Lambert había escrito en ***Sequence*** sobre él: "Yo soy un nuevo director de notable talento". Al rato lo besó en la boca e inició una relación íntima que sería fundamental, porque derivó a que Lambert dejara ***Sight and Sound,*** viajara con Ray a Hollywood y comenzara una distinta carrera como libretista y escritor. Pronto compartieron el sexo, alguna película (**Delirio de locura***,* 1956) y el asombro de que la crítica francesa encontrara virtudes magistrales en **Mujer pasional** (1954), un western de fantasía que no le gustaba siquiera a su director Ray. Pero la relación fue espinosa, porque Ray tenía una conducta anárquica y fue víctima del juego y del alcohol, hasta llegar a la decadencia y a su muerte en 1979. Al declarar su condición de homosexual, Lambert se preocupa de legitimarla en su texto autobiográfico, recordando que también lo fueron algunos contemporáneos eminentes como Noël Coward, Somerset Maugham, Cecil Beaton, Stephen Spender, Terence Rattigan, sin olvidar las páginas separadas que dedica a Tony Richardson (bisexual como Ray), a los directores James Whale y Derek Jarman, a los escritores Tennessee Williams y Christopher Isherwood. La ley inglesa calificaba de criminales a los homosexuales, mientras los médicos la catalogaban como enfermedad a tratar. Ante lo cual Lambert apunta que la verdadera enfermedad a tratar era la intolerancia.

El caso de Anderson resultó dramático, porque fue una reiterada historia de amores no correspondidos. Ya en el colegio se enamoraba de estudiantes a quienes veía fuertes y viriles. Después se sintió poderosamente atraído, en distintas etapas, por actores como el francés Serge Reggiani, el irlandés Richard Harris, el inglés Frank Grimes, el polaco Tadeusz Lomnicki, que tenían sus parejas propias. Esos amores sin respuesta relegaban a Anderson con frecuencia a un incómodo papel de "tercera persona" durante ensayos de cine y teatro. De todo ello Anderson no quería hablar y según Lambert su conversación se desviaba cuando el sexo aparecía. Pero llevaba un Diario personal, donde volcaba ideas y emociones con sinceridad y autocrítica. Tras el fallecimiento de Anderson en 1994, el Diario fue entregado a su amigo Lambert, y eso dio enorme riqueza al libro que éste emprendió. El libro se llama ***Mainly About Lindsay Anderson*** porque es mayormente sobre él, pero constituye también una autobiografía del propio Lambert y un retrato parcial del teatro y el cine, tanto en Londres como en Hollywood. La oculta y reprimida vida sexual de Anderson figura allí, junto a algo de mayor importancia pública, que fue su abundante labor en cine y teatro, como director y ocasionalmente como actor. Esa obra de Anderson revela su asimilación de precedentes tan variados como los documentales ingleses de Humphrey Jennings, el teatro de Bertolt Brecht, la imaginación cómica y satírica de Jean Vigo y de Federico Fellini.

DOLOR SECRETO. Lo que Lambert dice de Anderson reúne el conocimiento personal, el de amigos comunes, el material del Diario, la abundante documentación pública sobre tareas en cine y teatro. El sexo no fue el único punto conflictivo en la vida de Anderson, que tuvo también tremendas peleas con su madre, el distanciamiento de su hermano y su cuñada, los suicidios de las actrices Rachel Roberts y Jill Bennett, de quienes se sentía muy cercano. En cierto momento Lambert define a Anderson, igual que a Ray, como "un artista movido por un dolor secreto". Y hubo algo milagroso en que Anderson, superando ataques ocasionales de autoritarismo y de depresión, haya conservado el equilibrio y la lucidez para sus textos y para la abundante dirección en cine y en teatro, mientras el ambiente se lo permitió. Hoy sólo es posible una revisión parcial de esa obra en los textos periodísticos conservados y en algunas copias en video. Pero lo conservado alcanza para definir a un rebelde contra el clima social y oficial británico, el así llamado "establishment". En cierto momento Anderson recordó a Lambert una larga lista de escritores ingleses que debieron encontrar mejor clima en el extranjero. Eran D.H. Lawrence, Somerset Maugham, Aldous Huxley, Graham Greene, W. H. Auden, Christopher Isherwood, a los que cabía agregar Alfred Hitchcock en cine. Después de la observación, también Lambert se sumó al voluntario exilio, pero Anderson se mantuvo tercamente en Inglaterra, luchando contra fuerzas superiores. Entre lo que hizo figuran tres películas largas y significativas:

En **If...** (1969) se plantea la vida en un colegio de varones, obviamente similar al vivido por Anderson en su adolescencia. Allí figura la división del alumnado en clases sociales, la prepotencia de los fuertes contra los débiles, las humillaciones, la torpeza de quienes mandan, la necesidad de rebelarse. El cuadro es cómico y dramático. Al final, un grupo de estudiantes ha conseguido armas y fusila desde las azoteas a profesores y a un sector de alumnos.

En **Un hombre de suerte** (1973) se cuentan las disparatadas aventuras de un vendedor de café, en una serie de episodios que tienen poca relación entre sí y que ilustran un país donde mandan la corrupción, la ambición y la mentira, tanto en los negocios como en la policía, en el gobierno y en la religión. El final del protagonista (Malcolm McDowell) es convertirse en actor de cine, bajo un director (el mismo Anderson) que le pega en la cara para enseñarle a sonreír.

En **Hospital Britannia** (1982) el establecimiento es una obvia metáfora de Gran Bretaña, pero convertida también en pretexto para un disparate cómico, con toques de truculencia y torpezas en jerarcas, en médicos, en pacientes, en el personal y en los periodistas que concurren a presenciar la visita de un delegado de la Corona.

Los tres títulos pueden ser encuadrados en el género de "comedia negra", que pretende ser entretenimiento pero que está diseñada como una burla a instituciones, maneras y costumbres, de acuerdo a la inventiva del director y a la de su habitual libretista David Sherwin, hombre de agitada vida. Con esos títulos (y con otros que no llegaron a la exportación, como **The White Bus**), Anderson manifestó una vez más su independencia, pero también pagó el precio de esa independencia. Atravesó las dificultades de la financiación, la frialdad o la crítica de la industria, de la prensa y del mundo oficial al que criticaba. Sobre el punto Lambert recoge dos episodios. En 1957 Anderson dirigió **Every Day Except Christmas**, un medio metraje documental (40 minutos) sobre el mercado popular en Covent Garden. La película fue enviada al festival de Venecia, contra la opinión del embajador británico en Italia, quien pidió que fuera retirada "porque daba una pobre visión de la vida británica". Pero su programación se mantuvo y **Every Day...** conquistó el premio mayor como documental. El caso se repitió en 1969, cuando **If...** fue enviada al festival de Cannes. Ahora otro embajador británico en Francia pidió el retiro de la película, que sería "un insulto para la nación", pero no triunfó en la demanda, con lo cual If... se mantuvo en la exhibición oficial y se llevó la Palme d'Or .

Anderson no fue combatido sólo por el mundo oficial. También debió trabajar junto a muchos empresarios ignorantes o torpes. Como lo cuenta Lambert, le gustaba narrar su negociación con un productor de televisión, a quien quiso convencer para filmar una adaptación de ***El jardín de los cerezos*** de Chejov. Le rechazaron la idea, con una carta del productor: "Querido Mr. Chejov, me temo que esta obra no es el tipo de cosa que nos gusta hacer, pero si Vd. escribe algo en el futuro, por favor permita que lo veamos".

En opinión de colaboradores cercanos como Alan Bates y Malcolm McDowell, la soledad final de Anderson se debió a su carácter firme e intransigente, que lo definía como un "hombre difícil", en una industria que requiere por definición el acuerdo de mentes distintas. Algo similar había ocurrido ya con Erich von Stroheim, con Carl T. Dreyer, con Satyajit Ray. El lacónico veredicto de Lambert dice que Anderson era un idealista y que los idealistas rara vez mueren felices. Ese

idealista no vivía en las nubes, sin embargo. Hizo una obra en teatro, en cine y en televisión, de la que han quedado muchos restos. Dejó también abundantes textos sobre cine, incluyendo el libro ***About John Ford*** (1981) que es un notable estudio sobre el director, completado con entrevistas a colaboradores de Ford, como Henry Fonda, Robert Montgomery, Dudley Nichols, Nunnally Johnson y otros.

UN LIBRO NUTRIDO. También Lambert ha dejado una herencia. En cine fue director de **Another Sky** (1954), libretista para Nicholas Ray en **Delirio de locura**, para Robert Mulligan en **Intimidades de una adolescente**, para Jack Cardiff en **Hijos y amantes**, entre otros títulos. Para televisión escribió el libreto de **Second Serve**, con Vanessa Redgrave, la curiosa historia del cirujano y campeón de tennis Renee Richards, que fue operado para transformarse en mujer y pasó a ser la madre del hijo que tuvo como padre.

A las numerosas notas de Lambert en ***Sequence*** y en ***Sight and Sound*** se agregan sus libros sobre la historia de Lo que el viento se llevó (con el título ***GWTW***), sobre el director George Cukor y sobre la actriz Norma Shearer y su marido Irving Thalberg, libro este que constituye una sólida enseñanza sobre Hollywood. En este libro sobre Lindsay Anderson, a quien sabe elogiar y también criticar, Lambert incluye apuntes ocasionales sobre G.W. Pabst, Tony Richardson, Albert Finney, Stanley Kubrick, Josef von Sternberg, Alexander Mackendrick y otros personajes que se cruzaron en su carrera. Apunta asimismo una primera experiencia cuando se inició en ***Sight and Sound*** y estuvo al borde de perder el puesto, porque dependía del British Film Institute, entidad oficial. La reseña sobre **Londres 999** (Dearden), que firmaba Frank Enley en la edición de abril 1950, fastidió al productor Michael Balcon, quien pidió la remoción de Lambert como director de la revista. Ese contacto inicial con una posible censura no pasó a mayores, por fortuna.

Pero fue otro pequeño síntoma de las dificultades que encuentra el cine frente al mundo oficial, donde muchos gobernantes temen que desde la pantalla se desate una revolución. En Italia, el neorrealismo expuso algunas verdades de la sociedad y fue pronto aplastado por la industria y por el gobierno. En España y en Argentina, el Estado, la Iglesia y el Ejército fueron censores habituales de un cine que mostrara algunas verdades. En Estados Unidos, las Listas Negras y McCarthy llevaron a impedir toda película que criticara al capitalismo. Hasta en Uruguay se produjeron inflados problemas con el reciente **Aparte** de Handler. En Inglaterra, toda la carrera de Lindsay Anderson como director condujo también a sus dificultades y a su soledad por haber filmado películas que criticaban a la sociedad establecida. En ese panorama cabe hacer la excepción de Francia, donde los jóvenes independientes que inventaron la Nouvelle Vague pudieron seguir sus carreras en la industria. Pero eso se debió a que la Nouvelle Vague no quiso tocar realidades sociales, omitió la guerra de Argelia, que era su contemporánea y también omitió las crisis de la colonia francesa en Indochina, que fueron el prólogo a Vietnam. Tuvo una vida más fácil.

Mainly About Lindsay Anderson, de Gavin Lambert; Alfred A. Knopf, New York, 2000. 368 págs.

El País Cultural, 24 de octubre 2003.

Títulos citados (dirigidos por Lindsay Anderson, salvo donde se indica)
Another Sky (Gran Bretaña-1954) dir. G. Lambert; **Aparte** (Uruguay-2002) dir. Mario Handler; **Carta de una enamorada** (*Letter from an Unknown Woman*, EUA-1948) dir. Max Ophüls; **Delirio de locura** (*Bigger than Life*, EUA-1956) dir. Nicholas Ray; **Every Day Except Christmas** (Gran Bretaña-1957); **Fuerza del mal**, La (*Force of Evil*, EUA-1949) dir. Abraham Polonsky; **Fuimos los sacrificados** (*They Were Expendable*, EUA-1945) dir. John Ford; **Hijos y amantes** (*Sons and Lovers*, Gran Bretaña-1960) dir. Jack Cardiff; **Hombre de suerte** (*O Lucky Man!*, Gran Bretaña / EUA-1973); **Hospital Britannia** (*Britannia Hospital*, Gran Bretaña-1982); **If...** (Gran Bretaña-1968); **Intimidades de una adolescente** (*Inside Daisy Clover*, EUA-1965) dir. Robert Mulligan; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Londres 999** (*The Blue Lamp*, Gran Bretaña-1950) dir. Basil Dearden; **Mujer pasional** (*Johnny Guitar*, EUA-1954) dir. Nicholas Ray; **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, EUA-1946) dir. John Ford; **Pasiones humanas** (*Act of Violence*, EUA-1948) dir. Fred Zinnemann; **Sendas torcidas** (*They Live by Night*, EUA-1949) dir. Nicholas Ray; **White Bus, The** (Gran Bretaña-1967).

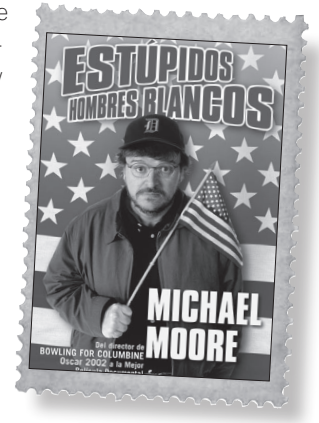
Un amplio alegato

Moore versus Bush & Co., Inc.

EL OSCAR A **Bowling for Columbine***,* visto en TV por millones de espectadores, puso en la fama al insolente gordito Michael Moore, que antes estaba en el segundo plano de la televisión y en el tercero del cine. Su reciente notoriedad explica esta urgida edición española de ***Estúpidos hombres blancos,*** una colección de artículos en los que Moore se pronuncia sin descanso contra esto y contra aquello. Aunque el prólogo del argentino Jorge Lanata aparece fechado en octubre 2003, toda confusión es corregida en páginas inmediatas por el otro prólogo del mismo Moore, fechado en julio 2002. El libro es anterior a la guerra de Irak y casi todos sus textos son anteriores al desastre de las Torres Gemelas en setiembre 2001. Ambos temas explosivos deben figurar ya en la agenda para otro libro de Moore.

Pero la explosión no falta en este volumen, que contiene un ataque cerrado y violento contra el presidente George W. Bush, como blanco principal. Lo acusa de haberse robado la elección y el cargo, tras el confuso episodio electoral en el Estado de Florida (noviembre 2000), sosteniendo que el adversario demócrata Al Gore tenía más votos y debió ser elegido presidente. Esto no supone que Moore fuera partidario de Gore, porque también aclara que en esa elección él votó por Ralph Nader, el tercer candidato, hombre de minoría irremediable aunque de largo prestigio. Desde 1965 hasta hoy Nader mantuvo una honorable lucha pública en defensa del consumidor, primero por la seguridad en automóviles y después por los riesgos en alimentación, insecticidas, higiene ambiental y muchos otros temas. Fue un predecesor del mismo Moore y sin embargo tuvo con él un conflicto que distanció a ambos hombres durante ocho años.

Las discrepancias de Moore con Bush no se terminan en las discutidas elecciones del año 2000. Sus páginas 54 a 58 contienen el nutrido inventario de los decretos con los que Bush favoreció a empresarios y amigos, a costa de la salud, la vivienda y la educación de la gente. Por ejemplo, redujo en 39 millones de dólares el presupuesto dedicado a bibliotecas, en 35 millones el fondo de formación para médicos y en 60 millones los programas de vivienda social. También redujo impuestos, pero beneficiando mayormente a la clase empresaria. El ataque se extiende (págs. 38 a 48) hasta el detalle de cómo todos los ministros nombrados por Bush tienen vinculaciones empresariales y han aprobado medidas reaccionarias de todo tipo contra la población, en beneficio de una nueva aristocracia en el gobierno. Las argumentaciones se extienden hasta las vinculaciones de Bush y los suyos con dineros nazis, nada menos (p.53).



No es probable que Bush se moleste con todo ello, porque según Moore, el presidente no sabe leer o no quiere leer y sufre una ignorancia enciclopédica. Con lo cual no quiere enterarse, por ejemplo, de que los 250.000 millones de dólares previstos para construir 2800 nuevos aviones de combate estarían mejor empleados en pagar la matrícula a todos los estudiantes universitarios del país (p.185). Igual que otros presidentes norteamericanos, Bush funciona como si la construcción de nuevos bombarderos fuera más importante que la educación juvenil. Lo demostró después en Irak, para su preocupación.

Hay otros temas en el libro de Moore, cuya primera y sorprendente protesta es una avalancha de piedras contra la misma editorial Harper/Collins, por el tiraje y la distribución del libro. Otro capítulo sostiene con razón que los hombres blancos (y no los indios ni los negros) han creado las guerras, las pestes y los genocidios de la historia humana. Su defensa de los negros apunta también que el mal de la segregación no está en leyes ni decretos sino en el prejuicio de la gente común y en la conducta policial. El ataque de Moore a diputados y senadores marca con cifras la diferencia entre sus sueldos y los de maestros y profesores. La defensa de la mujer (contra el hombre) especifica su habitual diferencia en las remuneraciones, más la escasez de mujeres en cargos superiores del gobierno y de las empresas. El capítulo sobre educación puntualiza que un norteamericano adulto sólo emplea 99 horas de cada año en leer libros, pero dedica 1.460 horas a mirar televisión. Un resultado es que gobernantes y embajadores de Estados Unidos ignoran datos esenciales de lo que ocurre en el mundo y hacen frecuentes papelones. Otro capítulo alega largamente contra la pena de muerte y en especial contra su frecuencia en Texas, que en 25 años procedió a ejecutar a 248 condenados, contra 82 en Virginia, 51 en Florida.

Moore se entusiasmó con su papel de Redentor de la Humanidad. Ha dedicado capítulos a inventar soluciones para los conflictos presentes de Israel, de la ex Yugoslavia, de Corea. Propone que en Irlanda un 8 por ciento de los protestantes se conviertan al catolicismo, lo cual unificaría los mandos (un solo papa), mejoraría la vida sexual y aumentaría los feriados en el año. En Estados Unidos, propone fusionar a demócratas y republicanos en un solo partido, porque en verdad no encuentra mucha diferencia entre ellos. Exhorta a que nadie compre un arma de fuego, lo cual arruinaría a varias industrias, si tuviera bastantes lectores que le hagan caso.

Pero Moore es un mal abogado de sí mismo. Cabe tomarse en broma alguno de sus consejos (“Se acabó la carne. Cómo convertirse en hindú”, p. 151), pero es

difícil reírse con varios textos fallidos, como el invento de un día en la vida de Bush (p. 181) que busca el humor y no lo encuentra. Y sobre todo, hay que objetarle algunos excesos de lenguaje. Está muy bien detallar los decretos de Bush para mostrar sus absurdos, pero lanzar expresiones como "ladrón", "idiota","hatajo de cretinos" sólo sirve para debilitar su argumentación. En varios capítulos comienza por decir algo razonable y después repite todo lo que dijo todo lo que dijo todo lo que dijo, a la espera de un chiste que no le llega. Como observó un sabio español, "no hay peor enemigo de la gracia que se tiene que la gracia que se quiere tener".

Estúpidos hombres blancos, de Michael Moore; Ediciones B, Barcelona, 2003. 290 págs.

El País Cultural, 5 de diciembre 2003.

HISTORIAS DEL PERIODISMO

Trampas en el oficio

EL TÍTULO ES UN ACIERTO, que sugiere un elogio y también una objeción. Al definir a Jacobo Timerman como "el periodista que quiso ser parte del poder", la autora Graciela Mochkofsky lo señala ante todo como un profesional de primer nivel, que supo crear una revista semanal innovadora como ***Primera Plana*** (1962), la imitó después en ***Confirmado*** (1965) y creó un diario también innovador que fue ***La Opinión*** (1971). Al mismo tiempo, el título del libro está marcando los límites que Timerman se empeñó en atravesar, con resultados dramáticos. No se conformó con la tarea periodística de averiguar, informar e interpretar sino que quiso modificar la realidad cercana. La autora da dos ejemplos mayores de ese intento. Uno fue el apoyo al golpe militar de Onganía (1966), trauma social que no dio a Timerman el menor provecho y tras el cual se vio obligado a cerrar ***Confirmado***. Otro fue un similar apoyo al golpe militar de 1976, que derrocó a "Isabelita" Perón y que derivó imprevisiblemente a que Timerman padeciera treinta meses de prisión, mientras sus bienes eran confiscados. Los dos episodios tenían largas historias.

EL ASCENSO. Durante sus tareas iniciales con varios medios periodísticos (***La Razón***, ***Clarín***, ***El Mundo***), que lo sumergieron en el torbellino político argentino, Timerman se plegó al grupo de Arturo Frondizi, que fue presidente desde 1958 y que luego fue acusado de traidor por haber desmentido sus promesas electorales sobre el petróleo. Entonces Timerman adhirió al llamado grupo Azul del ejército (opuesto a un grupo Colorado), que procuraba imponer como presidente al general Juan Carlos Onganía. Fue con apoyo militar que Timerman consiguió borrar de los archivos policiales su previa identificación de comunista ruso (nacido en Ucrania, 1923). Y fue con un más escondido apoyo militar que obtuvo un capital y pudo iniciar una revista que estuvo a punto de llamarse ***Azul*** pero que terminó por llamarse ***Primera Plana***. Para

hacerla, tuvo la habilidad de convocar a periodistas jóvenes y permitirles publicar un amplio material informativo y cultural que disimulaba la intención política.

La propuesta Azul fracasó cuando las elecciones de 1963 dieron la presidencia al radical Arturo Illia, pero entonces ***Primera Plana*** (y la nueva revista ***Confirmado***, que Timerman lanzó en 1965) se volcaron a la promoción de un golpe militar, que se produjo en junio 1966 y que sustituyó a Illia por Onganía. Los resultados no fueron los que Timerman habría deseado. El nuevo gobierno militar se inclinó a la derecha política, desde la supresión de huelgas a la represión brutal contra intelectuales, profesores, estudiantes y obreros. La mayor preocupación de Onganía y su equipo era evitar la vuelta de Perón, reiteradamente anunciada por sus partidarios como la solución nacional.

Jacobo Timerman

PELEAS SIN FIN. Los mayores conflictos de Timerman derivaron de su carácter inconstante. Según su ex socio Abrasha Rotenberg, que había sido su amigo desde la adolescencia, Timerman poseía "una innata tendencia autodestructiva, una incapacidad de soportar su propio triunfo y talento, actitud que repitió obstinadamente a lo largo de los años" y que le llevó a abandonar rápidamente toda tarea que se propuso. Esa inconstancia personal se unió a un clima político cambiante. En Buenos Aires se han cruzado durante años las presiones del ejército, de la iglesia, de las empresas, de los sindicatos, de los partidos políticos, y cada uno de esos grupos ha tenido siempre subdivisiones y conflictos internos. Así las ideas de hoy no son necesariamente las de mañana, como no lo son tampoco los empleos ni las amistades. El ascenso y la caída de revistas y diarios, así como la extrema movilidad de su personal, son parte de ese panorama.

Timerman dio un ejemplo mayor de esos cambios. En 1964, cuando ***Primera Plana*** tenía dos años y estaba ya impuesta, anunció su repentina renuncia. Su aporte a la sociedad editora no se había hecho en dinero sino en tarea profesional, la que estaba reconocida como el 25% de la propiedad, o sea una cifra que ahora reclamaba y que le sería pagada en doce cuotas. Adujo que se llevaba mal con Vittorio Dalle Nogare, un industrial que representaba a los ocultos capitalistas y que poco o nada sabía de periodismo. En esa renuncia, Timerman pareció confiar en que tras su ausencia ***Primera Plana*** se caería sola. Se equivocó. La revista fue manejada desde allí por el equipo antes formado, con Ramiro de Casasbellas, Tomás Eloy Martínez y Julián Delgado como nombres principales, más varios redactores de primera línea que incluyeron a Ernesto Schoo, Osiris Troiani, Hugo Gambini, Norberto Firpo, Silvia Rudni. Todos ellos hicieron una revista aun mejor que la anterior, para satisfacción del propio Dalle Nogare. Entre sus gastos audaces figuraron los viajes, como el de Tomás Eloy Martínez a Japón, en agosto 1965, para cubrir los veinte años de la bomba atómica en Hiroshima. Y aunque Timerman había dicho que no haría una nueva revista, armó de inmediato el semanario ***Confirmado***, que salió en mayo 1965. Era una imitación de ***Primera Plana*** y coincidía con ella en la política "golpista" contra el presidente Illia, pero estaba lejos de su calidad periodística, aunque allí lució sus primeros brillos el joven Horacio Verbitsky, 22 años.

Tras el golpe militar de 1966, que Timerman había propiciado, Onganía no mostró reconocimiento alguno a sus promotores. Quizás creyó, como Stalin, que "la gratitud es una enfermedad de los perros". En noviembre 1966 Timerman vendió ***Confirmado*** por muy poco dinero. En 1969 Onganía clausuró ***Primera Plana***, a raíz de un comentario político sobre movimientos internos en el ejército.

AHORA DIARIOS. En 1970 también cayó Onganía, cuyas medidas reaccionarias habían provocado la rebelión popular conocida como el Cordobazo. Fue sustituido por el general Roberto Marcelo Levingston y después por el general Alejandro Lanusse.

Timerman fue llamado a dirigir en Mendoza un diario que astutamente se llamó ***El Diario*** y que sólo llegó a vivir siete meses, durante 1969-70, con un tiraje que empezó por 80.000 ejemplares y bajó a 5.000, para desesperación del empresario Alberto Kolton. Este fracaso, surgido de un optimista estudio previo sobre el mercado mendocino, no suele ser mencionado en las notas sobre Timerman.

La experiencia le despertó la tentación de hacer en Buenos Aires un diario distinto, que llegó a ser ***La Opinión***. Imitaría al francés ***Le Monde***, sin fotografías, con abundantes textos de análisis y con gran atención a materias culturales. Durante la década 1960-70, la izquierda había ganado posiciones en el mundo entero, como lo mostraban el creciente mito del Che Guevara (muerto en 1967), el episodio de mayo 1968 en París, la resistencia a la guerra en Vietnam, las rebeliones populares en Checoslovaquia y México. Y debido a la represión militar en Argentina, también la izquierda y la guerrilla ganaban cierto prestigio en el país, donde todo un sector pedía la vuelta de Perón, entonces exiliado en Madrid.

Las circunstancias explican que Timerman haya convocado para ***La Opinión*** a periodistas de izquierda, como Verbitsky, los hermanos Julio y Juan Carlos Algañaraz, Osvaldo Tcherkaski, Juan Gelman, Luis Guagnini, J.M. Pasquini Durán, Miguel Bonasso, Paco Urondo, Enrique Raab y más tarde Tomás Eloy Martínez, quien debió renunciar en Editorial Abril a la dirección del semanario ***Panorama***, tras una nota suya que condenaba el fusilamiento de 16 guerrilleros en Trelew. Dos golpes de suerte apoyaron el proyecto. Uno fue el uso de una rotativa que entonces dejaba libre el ***Buenos Aires Herald***. Otro fue el aporte de un capital, con la intervención de David Graiver, un financista metido en muchos negocios, incluyendo algunos del gobierno. Esa multiplicidad llevó a Graiver a poner dinero en ***La Opinión*** mientras escondía su nombre. La propiedad del diario se repartía así en 45% de Graiver, 45% de Timerman y 10% de Abrasha Rotenberg, que era también el administrador. Para el público y para el personal, la figuración de Graiver quedaba oculta, en un disimulo que tuvo malas consecuencias.

PROMESA DE CONFLICTOS. En 1971 no era fácil hacer periodismo político en un país con gobierno militar y con una combativa guerrilla. Primero el gobierno quitó al diario la publicidad oficial, que era una fuente de ingresos. Después el diario fue combatido por sus distribuidores, que tuvieron un aparente acuerdo con el gobierno. El jefe de los distribuidores, que llegó a cierta fama bajo el nombre Cholo Peco, enviaba pocos ejemplares a los puestos del centro porteño, donde el diario se agotaba, mientras en cambio enviaba muchos a los barrios, de donde venía una abundante devolución. Al conflicto con el gobierno, ***La Opinión*** sumó pronto la oposición

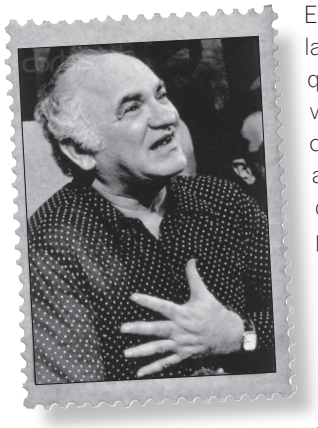
de la guerrilla, porque había condenado algunos de sus crímenes y en particular el secuestro y la muerte del industrial Oberdan Sallustro, inocente de todo delito, en 1972. Fue entre esos dos fuegos de izquierda y de derecha, tras recibir amenazas, que Timerman viajó a Israel, dejando el diario en manos de Rotenberg como improvisado director. Pero volvió a los cuatro meses, tras comprobar que Israel no era su sitio mejor. Otra vez en la dirección, criticó la tarea de su socio, hasta en detalles nimios, y finalmente planteó a sus editores el problema de la subsistencia. O se cerraba el diario o se negociaba con Lanusse. En la asamblea ganó la opción de negociar, tarea que asumió Rotenberg. Las exigencias transmitidas por Edgardo Sajón, entonces jefe de prensa del gobierno, fueron que el diario no apoyara a la guerrilla, no criticara acciones militares, no criticara al mismo Lanusse.

Fue así como Timerman se manifestó partidario del Gran Acuerdo Nacional, que pedía tratos pacíficos entre fuerzas opuestas. Pero sus redactores vieron al director como entregado al gobierno y como traidor a las promesas iniciales de independencia periodística. La acusación tuvo más fundamento cuando se supo que Timerman había tenido un cordial almuerzo con Lanusse y Sajón. En marzo 1973 llegaron las elecciones, finalmente concedidas por Lanusse, sobre las cuales ***La Opinión*** no quiso tomar partido. De allí surgió un nuevo gobierno peronista, con Héctor Cámpora como presidente. Eso coincidió con un serio conflicto gremial, donde se llegó a sugerir que el diario se convirtiera en una cooperativa, entregando al personal la mitad de la propiedad, como lo había hecho ***Le Monde*** en París. La idea no prosperó. El conflicto incluyó varios días de ***lockout*** patronal y después una serie de despidos, que incluyeron a Gelman, Pasquini Durán, Carlos Ulanovsky, Silvia Rudni, Aníbal Walfisch, Rodolfo Terragno. Con el tiempo, Timerman llegó a decir que se había librado de varios izquierdistas, llevados al diario por Verbitsky y por los Algañaraz. No dijo por qué los aceptó en su momento. Después, los nuevos jefes de redacción fueron Ramiro de Casasbellas y Enrique Jara, con varias incorporaciones a la redacción.

HACIA LA CRISIS. El período 1973-1976 fue muy duro en Argentina. En mayo 1973 el nuevo gobierno Cámpora liberó a los guerrilleros presos. En junio la vuelta de Perón originó una batalla en Ezeiza, enfrentando a grupos peronistas de izquierda y de derecha, con numerosos muertos. En octubre Perón inició su tercera presidencia. En mayo 1974 renegó públicamente de los "imberbes" que querían ser revolucionarios. En julio falleció y dejó el gobierno en manos de su viuda "Isabelita" Perón. Esta fue dominada por el funesto José López Rega, quien formó un grupo criminal llamado AAA, matando o desterrando a todo izquierdista posible, lo cual incluía abogados, escritores, artistas y los mismos Montoneros que habían conseguido la vuelta de Perón. La suma de atentados y crímenes de las AAA hizo crecer la demanda por un nuevo golpe militar que pusiera orden. En marzo 1976 el gobierno fue asumido por una Junta de las tres armas, que luego designó como presidente al general Rafael Videla.

Timerman y ***La Opinión*** apoyaron ese golpe, antes y después de realizado. En la reciente biografía, la autora deja constancia de algunos contactos, como la llamada telefónica de Videla al diario, la expresa aprobación de éste a la tarea del general Antonio D. Bussi en Tucumán, más un comienzo de amistad con el almirante Massera (págs. 221 a 230).

Esa luna de miel se interrumpió muy pronto, cuando los militares aprobaron o realizaron el secuestro y la muerte de colaboradores del diario, como Zelmar Michelini, Edgardo Sajón, Enrique Raab, Paco Urondo. El diario pasó a una moderada oposición, cuando junto al ***Buenos Aires Herald*** (y parcialmente ***La Prensa***) comenzó a publicar los reclamos de "habeas corpus" que presentaban a la justicia los familiares de personas desaparecidas. La situación explotó en agosto 1976, al saberse que el financista David Graiver había muerto en un accidente aéreo en México. Se adujo entonces que Graiver tenía en su poder varios millones de dólares de los Montoneros, obtenidos por el secuestro de los hermanos Born en 1974. La vinculación indirecta con la guerrilla convertía en sospechoso a Timerman.



EL DISIMULO. Este se propuso borrar o disminuir la relación de Graiver con el diario. Primero quiso conseguir que las acciones le fueran entregadas por Lidia Papaleo, viuda de Graiver, a lo que ella se negó. Después convocó de urgencia a Rotenberg, que estaba en Madrid, y ambos realizaron una "asamblea de accionistas" donde, siendo mayoría (sumaban un 55%) modificaban la propiedad de ***La Opinión***. Ahora figuraba como 68% de Timerman, 30% de Rotenberg, 2% de Papaleo, quien no había sido convocada a la pseudo asamblea. Era una clara estafa.

Pero no sirvió de mucho. En abril 1977 Timerman fue detenido y presuntamente torturado, bajo la supervisión del general Ramón Camps, que le interrogó sobre la vinculación con Graiver. Después Camps realizó un careo de Timerman con Ramiro de Casasbellas y Enrique Jara, sus jefes de redacción. Ambos se mostraron sumamente ofendidos porque Timerman les había ocultado la injerencia de Graiver en el diario. Luego renunciaron a sus puestos. Pero Camps hizo algo más. Sumó al careo la presencia de Lidia Papaleo, quien confirmó que no había sido citada a la asamblea de accionistas, la cual se hizo a sus espaldas, y confirmó también que Graiver puso más dinero en el diario durante los últimos años. Ese podía ser el dinero de la guerrilla, dato indemostrable.

Varios grupos de Derechos Humanos, procedentes de Estados Unidos, abogaban por la libertad de Timerman. Un fallo judicial argentino se pronunció después por su libertad, pero la resistencia de algunos militares del sector "duro" estiró su detención hasta un largo período de reclusión domiciliaria. En setiembre 1979 fue finalmente enviado a Israel en un avión. El caso Graiver le había costado treinta meses de vida.

TESTIMONIO Y CONTROVERSIA. Debió ser durante su larga reclusión domiciliaria que Timerman escribió el libro de su testimonio, que se llamó ***Preso sin nombre, celda sin número*** y que salió primeramente en inglés y en 1981. Allí se queja de que durante su reclusión no fue ayudado por la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (la DAIA), a cuyos dirigentes acusó de cobardes, semejándolos a aquellos otros judíos que habían colaborado con los nazis en Alemania. En el libro

insistió en atribuir su prisión al solo hecho de ser judío. En verdad Camps lo había interrogado largamente sobre la sociedad con Graiver y su presunto delito podía ser definido como "subversión económica". Pero la palabra Graiver no figura en todo el libro y eso provocó la desconfianza de algunos editores en Estados Unidos. Si Timerman mentía en eso, era difícil creerle en el resto (p. 411).

Con la omisión continuaba el disimulo que el mismo Graiver inició al formar la sociedad. Allí Timerman falseaba el testimonio, lo cual ya era grave pecado en un periodista, y además daba al exterior una idea exagerada del antisemitismo en Argentina, donde miles de judíos han trabajado en paz, donde el psicoanálisis creció hasta ser una costumbre social y donde nunca se produjo un "pogrom" a la manera nazi. Eso podía ser sabido por todo habitante de Buenos Aires, acercándose a Corrientes y Pueyrredón, pero la falsedad sería creída en Estados Unidos. Y en efecto, después Timerman recibió el premio Moors Cabot de periodismo, que otorga la Columbia University, mientras su libro era filmado para televisión. En Buenos Aires, el propio general Camps publicó los interrogatorios textuales en el libro ***Caso Timerman-Punto Final*** (1982), donde el tema Graiver abunda.

ELOGIOS E INSULTOS. Cuando Timerman falleció en noviembre 1999, la prensa argentina y buena parte de la extranjera tejieron largos elogios en los obituarios. En diarios y semanarios, pero también en el Anuario de la Enciclopedia Británica, que circula por el mundo, se recordaron sus creaciones de ***Primera Plana*** y de ***La Opinión***, su iniciativa de reunir a periodistas jóvenes que luego serían estrellas, su interés en publicar secciones culturales, su martirio en la cárcel, el premio Moors Cabot recibido en octubre 1981. Tantos elogios en notas necrológicas, sin ninguna objeción, podían integrar la convención universal de no hacer reproches a los muertos, pero aludían a una historia cierta, que era correcto recordar.

Los muchos elogios dejaban sin mención a los odios y las peleas que Timerman provocó en vida. En algún momento de ***La Opinión***, el dibujante uruguayo H. Sábat notó que Timerman había agregado un recuadro lineal, enmarcando sus dibujos en un rectángulo. No le gustó y lo protestó, pero Timerman contestó "El director soy yo". Entonces Sábat eludió la discusión, volvió a su escritorio, envolvió sus lápices y se fue sin comentarios y sin reclamar nada. Al día siguiente tenía trabajo en ***Clarín*** y mantuvo ese nuevo puesto durante décadas. Más ruidoso debió ser otro incidente en ***Primera Plana***, presumiblemente con Osiris Troiani. El redactor había entregado a diagramación un texto demasiado largo, que se negaba a cortar. Entonces Timerman se acercó a la discusión, tomó el manojo de papeles, arrancó sin leer las hojas 4 y 5, las tiró arrugadas al suelo y devolvió el resto al redactor con una sola palabra: "Empalmá". Esas crueldades de un director, que nunca pecó de buenos modales, eran sabidas por todos los que trabajaron con él. Así todo el gremio supo que para recibirse de periodista en Buenos Aires era indispensable pelearse antes con Timerman.

Una lista de conflictos profesionales debe incluir el caso de Alberto Szpunberg, despedido de ***La Opinión*** por haber publicado un texto de Haroldo Conti, escritor prohibido por el régimen militar. O el caso mayor de Tomás Eloy Martínez, que en un artículo de ***La Opinión***, titulado "El miedo de los argentinos", había recogido la ejecutoria criminal de López Rega en 1974-1975. Su texto fue modificado

por Timerman (y presumiblemente por Casasbellas) para que fuera también una crítica contra crímenes de la guerrilla. Retocar un texto firmado, para variar su concepto, es en periodismo un pecado mayor.

Otros conflictos fueron más públicos y quedaron recogidos en la reciente biografía. En 1979, cuando Timerman estaba preso, dos delegados de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) viajaron a Buenos Aires para interesarse por el caso. Después se reunieron con veinte editores argentinos de otros medios y se llevaron una enorme sorpresa cuando "todos hablaron contra Timerman y a favor del gobierno" (p. 362). Eso tuvo su continuación. En octubre 1980, ya libre, Timerman asistió a una asamblea de la SIP en California, donde concurrían asimismo varios editores argentinos. Allí narró su historia pero también debió escuchar las duras palabras de sus colegas, como Annuar Jorge (***El Pregón*** de Jujuy), Máximo Gainza (***La Prensa***), Raúl Kraiselburd (***El Día***, La Plata) y José Claudio Escribano (***La Nación***). El clima de la reunión fue tan tenso que George Beebee, entonces presidente de la SIP, terminó por aclarar que no había sido conciente, cuando invitó a Timerman, "del profundo resentimiento que sienten por él algunos argentinos" (p. 399).

Pero Beebee había escuchado muy poco. En 1981, cuando se anunció que Timerman recibiría el premio Moors Cabot de periodismo, otros beneficiarios anteriores del mismo premio se mostraron molestos y anunciaron que lo devolverían. Así lo dijeron Gainza, la familia Kraiselburd, Bartolomé Mitre (***La Nación***), Remonda Ruibal (***La Voz del Interior***, Córdoba), Ovidio Lagos (***La Capital***, Rosario), María Constanza Huergo (***La Prensa***), Ernestina Herrera de Noble (***Clarín***), Enrique Nores Martínez (***Los Principios***, San Luis) y el caricaturista Juan Carlos Colombres, "Landrú", que guardaba un viejo rencor contra Timerman, porque éste había aprobado la prohibición de su revista ***Tía Vicenta*** bajo el gobierno de Onganía. Varios artículos en ***Clarín***, ***La Prensa*** y ***La Nación*** cuestionaron en público la ética de Timerman. Le reprochaban su adhesión inicial a los militares, luego revertida, y le reprochaban que hubiera omitido a Graiver en el libro ***Preso sin nombre***... Fue especialmente duro un texto de Escribano (***La Nación***), que recorría las maniobras previas de Timerman con los militares y señalaba la "fantochada" que le parecía ese libro (p. 402).

INTERESES CREADOS. El intento de aniquilar a Timerman pudo parecer un afán de esos editores por hacer "buena letra" con el régimen militar que regía aún en 1981. Pero esa explicación política no servía para otras peleas de Timerman, que fue un hombre conflictivo a tiempo completo. No se trataba sólo de personal despedido. En 1969 Emilio Weinschelbaum, que llegó a ser su abogado, opinó que no le gustaba ***Confirmado***, tras lo cual Timerman no le habló en veinte años (p. 119). Aun más grave fue el conflicto con Abrasha Rotenberg. En 1972 Timerman le retribuyó sus cuatro meses de suplencia con el cargo de subdirector, dándole un aumento de sueldo y el compromiso de que su participación en la sociedad ascendería de inmediato del diez al veinte por ciento, según nuevo acuerdo con Graiver (p. 186). En 1983, cuando Timerman iba a recibir del nuevo gobierno argentino (Alfonsín) la indemnización por el diario confiscado, hizo en su casa de Madrid una cena de despedida y festejo con Rotenberg. Allí le dijo que le pagaría el diez por ciento del futuro cobro, pero cuando le recordaron que ese diez había sido aumentado a un veinte por ciento, se enojó y echó de su casa a Rotenberg y a su mujer Dina (p. 433). Nunca volvieron a hablarse, pero en la biografía consta que Timerman cobró finalmente poco más de cuatro millones de dólares y Rotenberg poco menos de un millón. Aunque Rotenberg se quedó a vivir en Madrid, después publicó en Buenos Aires su libro ***Informe Confidencial – La Opinión y otros olvidos***, que cuenta su agitada relación personal y profesional con Timerman. El libro fue despreciado en silencio por Timerman y por su hermano José, que rompió una amistad de cincuenta años con Rotenberg.

ÚLTIMOS AÑOS. La salida de la cárcel significó para Timerman una permanencia de cuatro años en Israel. Fueron tiempos conflictivos, en parte porque no pudo trabajar como periodista (no dominaba el hebreo), en parte porque la vida en Israel no le brindaba el confort personal que habría deseado y en parte porque entró a opinar contra el gobierno en la permanente controversia sobre el trato a los palestinos. Esto le causó disgustos con personalidades judías, dentro y fuera de Israel, llegando a peleas con el almacenero o con el taxista que se negaba a llevarlo (p. 425). Pero de allí salió un libro de información y opinión, que tituló ***Israel – The Longest War*** (1982) y que se publicó inicialmente en inglés. Tuvo gran repercusión en el público judío. De ese libro dice ahora Graciela Mochkofsky que está "bellamente escrito" (p. 475), lo cual es cierto. Está mucho mejor escrito, en concepción y en estilo que su ***Preso sin nombre***. Pero la autora seguramente desconoce que ese texto pasó primero por la revisión del semanario ***New Yorker***, que publicó un largo fragmento y que con certeza examinó y ajustó la prosa del original, no sólo en estilo literario sino en la precisión y coherencia de sus conceptos. Esa fue la segura obra de William Shawn, editor del ***New Yorker*** durante muchos años (1952-1987), que por las correcciones recibió el constante agradecimiento de sus mejorados colegas.

En 1984 Timerman volvió a Buenos Aires, donde aceptó la tarea de revivir ***La Razón***, un diario que como tantos otros vespertinos del mundo había sufrido la fuga del público hacia la televisión. Su trato con los dueños suponía plenos poderes y un delirante sueldo mensual de diez mil dólares (p. 439), pero la experiencia fue un fracaso que terminó en pocos meses. No le sirvió hacer cambios radicales, como transformar a ***La Razón*** en tabloid (el formato de ***Clarin***) y transformarla también en matutino, donde compitió con ***Clarín*** y ***Nación.***

En 1991 falleció su mujer Risha, dejando a Timerman más solo que nunca. En los últimos ocho años de su vida escribió en la revista ***Tres Puntos***, dirigida por su hijo Héctor, con una columna donde ventiló agravios de 1977 con enemigos como Enrique Jara, Ramiro de Casasbellas o el dirigente judío Nehemias Resnizky. Vivió solitario durante mucho tiempo, en una enorme casa de Punta del Este, que le había costado una seria inversión, y donde anunciaba una autobiografía que nunca escribió. Su paralelo en la ficción pudo ser Charles Foster Kane, el magnate periodístico de **El Ciudadano**, que acumuló riquezas, no las supo disfrutar, peleó con mucha gente y murió recordando el trineo de su infancia.

ESTA BIOGRAFÍA. De acuerdo a la solapa del libro, la autora Graciela Mochkofsky nació en 1969, estudió en la Columbia University de Estados Unidos, trabajó en

Página|12 y en ***La Nación*** de Buenos Aires. Es demasiado joven para haber conocido de cerca algunos episodios mayores en la vida de Timerman, pero compensó esa limitación con cinco años de investigaciones. Después dedicó quince páginas finales a enumerar las fuentes de su material, capítulo a capítulo, con listas de conversaciones, libros y revistas. Ese afán perfeccionista, muy norteamericano, no es habitual en los escribas rioplatenses, con lo que cabe agradecer sus servicios a la Columbia University.

Una ventaja de la investigación fue su descubrimiento de ciertas vergüenzas políticas o periodísticas, que algo enseñan. Una información sobre disidentes políticos en Alemania Oriental no se podía publicar en ***La Opinión*** porque Timerman iniciaba negociaciones con delegados alemanes para comprar maquinaria (p. 289). Las posibles protestas de Israel contra la prisión de Timerman quedaban anuladas, porque el gobierno argentino vendía a Israel grandes cantidades de armamento (p. 378). Tras el caso Eichmann, raptado en Buenos Aires en 1960, Timerman adujo haber colaborado con su secuestro por israelíes, pero esa jactancia fue desmentida por fuentes de Israel (p. 378). Para una entrevista con Perón en Buenos Aires, obtenida por el Canal 13, se consiguió la colaboración de Timerman, pero éste presentó después en ***La Opinión*** a esa entrevista como una creación propia, a la que había invitado a Canal 13. Ese texto es "una muestra de megalomanía" (p. 200). Por publicaciones y campañas relativas a la controvertida empresa Aluar, a la empresa Siemens y a la empresa Scaab-Scania, en diversas oportunidades, Timerman cobró cifras que oscilaron de 100.000 a 250.000 dólares (págs. 200-202), con cheques luego depositados en Suiza. En tierra argentina, Graciela Mochkofsky aprendió más sobre periodismo que en la Columbia University.

En su página 45, la autora transcribe una repentina reflexión de Timerman en 1953. Caminaba por Rivadavia junto a sus amigos Pedro Orgambide y Tomás Moro Simpson. De pronto dijo: "Estoy cansado de ser pobre. No lo soporto". En ese momento seguramente ignoraba una frase del banquero Bernstein en **El ciudadano** de Welles (1941): "No es difícil hacer mucho dinero, si todo lo que uno quiere es hacer mucho dinero".

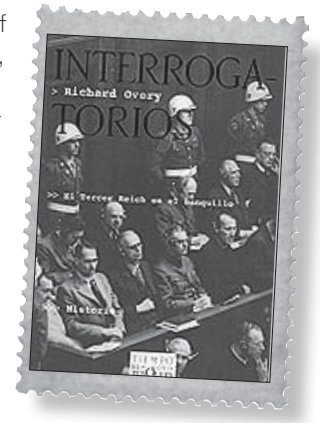
Timerman, el periodista que quiso ser parte del poder, de Graciela Mochkofsky; Sudamericana, Buenos Aires, 2003. 530 págs.

El País Cultural, 30 de enero 2004.

Las culpas y las condenas

HITLER Y GOEBBELS se suicidaron en abril 1945, ante la evidencia de la derrota alemana. Un mes después, Himmler también se suicidó, tras ser apresado por una patrulla inglesa. Quedaban vivos muchos jerarcas nazis, que estaban en fuga o en poder de alguno de los ejércitos aliados. En las semanas inmediatas, dos docenas

de ellos, todos del más alto nivel, fueron reunidos en Nuremberg, a la espera de un juicio. En octubre 1946, tras un año de deliberaciones, se dictaron y cumplieron las condenas. Los ejecutados en la horca fueron Joachim von Ribbentrop, Wilhelm Keitel, Ernst Kaltenbrunner, Alfred Rosenberg, Hans Frank, Wilhelm Frick, Julius Streicher, Fritz Sauckel, Alfred Jodl, Arthur Seyss-Inquart. Además hubo penas a prisión perpetua (Rudolf Hess, Walther Funk), a diez años de cárcel (Karl Dönitz), a veinte años (Albert Speer) y a quince años (Konstantin von Neurath). Quedaron libres Hans Fritzsche, Hjalmar Schacht y Franz von Papen. Corresponde acotar que Robert Ley fue procesado pero consiguió suicidarse en octubre 1945. Fue similar el caso de Hermann Goering, también condenado a la horca, que se suicidó con cianuro antes de la ejecución. La lista original de procesados comprendía 24 nombres, de los cuales Martin Bormann fue juzgado "in absentia", porque no se le pudo encontrar. Eso no impidió que fuera condenado a la horca. (Después se confirmó su muerte en 1945). Del proceso fue excluido el industrial Gustav Krupp, 74 años, que según dictamen médico sufría de senilidad y no habría podido comprender siquiera los cargos en su contra. Falleció en 1950.



Esos datos componen lo que cabe llamar la "versión oficial" de los procesos de Nuremberg. Pueden ser enriquecidos con sus derivaciones, como la disminución de penas a algunos sobrevivientes, los nuevos procesos a otros, la continuación de esos procesos principales con otros doce secundarios, cubriendo la conducta de médicos, jueces, industriales y funcionarios administrativos, sin olvidar a carceleros y a militares acusados de torturas a los prisioneros.

UN MAPA ESPECIAL. Pero otra zona de aquellos procesos permite enriquecer mejor la visión histórica. Entre el fin de la guerra europea en mayo 1945 y el comienzo de los procesos oficiales, en octubre de ese año, 22 prisioneros fueron largamente interrogados por oficiales aliados, para entender mejor los hechos básicos de los doce años de nazismo y en especial los de cinco años de guerra. Con el título ***Interrogatorios***, ese material fue recopilado y transcripto por Richard Overy en un libro de 640 páginas. Su lectura resulta apasionante, ante todo por el mérito de la espontaneidad con que aquellos villanos se confiesan o se jactan, se disculpan o se arrepienten. Resulta tragicómico leer allí las mentiras de Wilhelm Frick, que fue Ministro del Interior durante 1933-1943, pero que en 1945, ante un interrogador americano, protesta su inocencia durante seis páginas y se declara ignorante del arresto masivo de judíos y de su envío a campos de concentración, que fueron 83 y que se construyeron mayormente en esos años.

Overy no se conformó con su idea original de publicar los interrogatorios. Dedicó la primera mitad del libro a explicar cómo se llegó a esos procesos, lo cual fue un difícil camino entre los gobiernos de Estados Unidos, Gran Bretaña, Unión Soviética y Francia. En varias oportunidades y en la conferencia de Yalta (febrero 1945) Winston Churchill se había pronunciado contra la idea de realizar juicio alguno. Había pro-

puesto que todo jerarca nazi, tras ser debidamente identificado por militares aliados, fuera ejecutado sin más trámite. Después transó con la propuesta de hacer juicios públicos, que permitirían mostrar al mundo las evidencias sobre los crímenes de guerra y su castigo.

La idea presentaba sus propias dificultades. Se acordó formar tribunales con juristas destacados de los cuatro países, evitando el juicio militar, pero no fue fácil determinar las acusaciones a formular ni fue fácil acordar quiénes debían integrar la lista de acusados, los que teóricamente podrían ascender a centenares de personas. Algunos cargos posibles sólo aludían a la conducta interna de Alemania, como el evidente antisemitismo, con lo que serían ajenos a un juicio internacional. Otros eran de formulación inconveniente, ya que llamar crimen a la guerra de agresión contra otro país habría sido no sólo una acusación contra Alemania sino también contra la Unión Soviética, por sus intervenciones bélicas en Polonia y en Finlandia. Aquí funcionó la hipocresía de los vencedores, omitiendo considerar el pacto nazi-soviético de agosto 1939, con sus consecuencias.

Finalmente las acusaciones quedaron expuestas en cuatro grupos: 1) la conspiración entre individuos con propósito delictivo; 2) crímenes contra la paz; 3) crímenes de guerra; 4) crímenes contra la Humanidad. Esta última categoría permitió incluir el antisemitismo, prolongado al genocidio, de lo cual existía amplia prueba en los documentos sobre campos de concentración.

NAZIS Y FILONAZIS. Overy corrige en la primera mitad del libro el difundido error de entender al nazismo como una dictadura monolítica. Por lo contrario, cabe distinguir entre sus dirigentes a tres grupos principales. Ante todo deben figurar los nazis más puros en su formación y su ideología, como Hitler, Himmler, Goebbels, Kaltenbrunner. Un segundo grupo está integrado por personalidades que políticamente eran conservadores y que se plegaron al nazismo, desde 1933, por la coincidencia en algunos objetivos sociales. A ese grupo pertenecieron industriales y financistas como Walther Funk, Hjalmar Schacht, Konstantin von Neurath, Gustav Krupp, Franz von Papen. Un tercer sector incluye a los militares que se plegaron también a Hitler y que alguna vez discreparon con su conducción de la guerra. Fue ante todo el caso de Hermann Goering, ya distinguido en 1914-1918 como aviador de guerra, y fue después el caso de los generales Wilhelm Keitel y Alfred Jodl. Pero en jerarquías menores del ejército hubo adhesiones iniciales que luego giraron a la oposición, como lo demostró el atentado de varios oficiales contra Hitler (julio 1944).

Además del cuadro social mostrado en esa primera mitad del libro, Overy se introduce en la descripción de figuras mayores ya fallecidas (Hitler, Goebbels) o ausentes (Bormann), procurando explicar la adhesión popular que mantuvo al régimen durante doce años. Consigue un retrato de aquella Alemania. Y cuando llega al proceso, el autor puntualiza las limitaciones con que trabajó aquel supremo tribunal de justicia. Había que superar una ignorancia americana sobre Alemania, algunos de cuyos rasgos sociales fueron aprendidos sobre la marcha. Fueron escasos y de dudosa competencia los intérpretes que dominaran dos o más idiomas, lo cual fue especialmente grave en el caso ruso. Aunque las preguntas y respuestas de los interrogatorios debían circular luego en inglés, alemán, francés y ruso, se entiende que americanos e ingleses asumieran la responsabilidad en una mayor parte de las entrevistas. Al transcribir los interrogatorios, el autor advierte que debió unificar criterios de mecanógrafas distintas, corregir erratas, faltas de concordancia y algunos errores menores de los investigadores o de los acusados. Consiguió una lectura fluida.

NOMBRES PROPIOS. Hubo estrellas en aquellas actuaciones. El principal, aunque ausente, fue Adolf Hitler, a cuyo carácter y conducta se dedica todo un capítulo, con cuatro largos testimonios. Algunos otros personajes:

- Hermann Goering era por su jerarquía y por sus antecedentes la figura principal de los acusados. Había sido uno de los creadores de la Gestapo, el comandante de la fuerza aérea (la Luftwaffe) durante la guerra y finalmente el segundo de Hitler en los últimos días. Se lo definía como un hombre de clara inteligencia y de escasa moral, un morfinómano, un jactancioso de su grado de mariscal y de sus medallas, un coleccionista de pintura y escultura mediante la confiscación y el robo. Probablemente esperaba que se le tratara con el mayor respeto, como a un gobernante extranjero, lo cual explicaría la buena voluntad con que afrontó los interrogatorios. Habló de sus colecciones y de sus ingresos, de la fabricación de aviones, del fracaso final de la Luftwaffe, de la eficacia e ineficacia que tuvieron los ataques aliados a centros industriales alemanes, de su gestión para la anexión de Austria (marzo 1938). Cuando le recordaron que había ordenado el asesinato de su amigo Ernst Röhm en una famosa purga de 1934, sólo contestó "Me estorbaba...". Su locuacidad no le salvó de la condena a la horca, pero la evitó con una pastilla de cianuro.

- Albert Speer fue también un atento colaborador de los Aliados en los interrogatorios y en los textos adicionales que les entregó. De profesión arquitecto, no había buscado distinciones, pero Hitler lo convirtió de pronto en su favorito, le encargó la reconstrucción de Berlín y le dio durante la guerra numerosos cargos de responsabilidad, hasta que terminó como Ministro de Armamento y Producción Bélica, durante 1942-1945. En rigor no se le habría podido acusar de crímenes de guerra sino de su asociación con criminales, postura más moderada, con la que ya ganaba puntos frente a sus jueces. Ganó aun más cuando dio abundante información sobre el régimen y cuando narró su arrepentimiento de los últimos meses y su plan (frustrado) de asesinar a Hitler y otros, tirando un veneno en la cámara subterránea en que se reunían. Esa distinta postura le salvó de la posible horca. Cumplió en la cárcel de Spandau su condena de veinte años, durante los cuales escribió sus Memorias, que fueron un éxito de venta desde 1970. Falleció en 1981[25].

- Rudolf Hess protagonizó una peculiar novela. Fue compañero y mano derecha de Hitler desde el comienzo del nazismo en 1923, pero quedó apartado del círculo superior al comenzar la guerra en 1939. Eso puede explicar su insólito viaje solitario a Gran Bretaña (mayo 1941), en apariencia para ofrecer un tratado de paz que uniría a británicos y alemanes contra la Unión Soviética. No tenía autoridad alguna para ofrecer ese convenio, pero en todo caso Churchill se negó a escucharlo y lo mantuvo encerrado en diversos sitios hasta 1945, cuando fue trasladado a Nuremberg para el juicio. Entonces le sobrevino un prolongado ataque de amnesia, que

[25] H.A.T. escribió una extensa nota sobre Speer. Ver página 609.

algunos creyeron fingido y que un informe médico certificó como auténtico. Los interrogadores procuraron un diálogo suyo con Goering y otro con sus propias ex secretarias, para ayudarle a recordar, pero todo fue inútil. Terminó condenado a prisión perpetua, pena que cumplió en la cárcel de Spandau. En 1966 pasó a ser el único prisionero en ese enorme edificio. Cuando falleció en 1987, a los 91 años, circularon versiones de que había sido asesinado, pero también eran probables la muerte natural y el suicidio.

- Joachim von Ribbentrop fue uno de los prisioneros que prestó menos colaboración a los Aliados. Había sido Ministro de Relaciones Exteriores desde 1938, co-autor de pactos alemanes con Japón (1936) y con la URSS (1939). Pero en los interrogatorios fingió total ignorancia sobre la política exterior, lo cual era insostenible. También dijo ignorar algunas medidas mayores, como el traslado de miles de prisioneros a campos de concentración, o el fusilamiento de los aviadores caídos en territorio alemán, aunque su conocimiento de ese caso estaba documentado. El interrogador hace notar a von Ribbentrop que con su abundancia de vaguedades, su reiteración de "no sé", "no recuerdo", "probablemente", el testimonio se debilita hasta ser inconsistente. Pero el hombre pareció no entender, durante meses, la trascendencia de la conducta alemana durante doce años ni la trascendencia del juicio. Un informe británico se pronunció después: "Su actitud o pose era la de un hombre que no tuviese que avergonzarse de nada, que hubiera perdido una buena partida sin haber cometido errores y que tuviese derecho a esperar que le permitieran ir a casa a tomar el té después de lanzar tres hurras por el vencedor" (p. 589). Fue el primer ahorcado.

EL GENOCIDIO. En el año 2003 la TV Cable exhibió una película titulada **Conspiracy**, que recreaba la conferencia de altos mandos nazis, en Wannsee, un suburbio de Berlín, en enero 1942. Es probable que exista otra película alemana y anterior sobre aquella reunión, de la cual quedaron testimonios verbales pero no escritos. En Wannsee, por orden de Goering y con la supervisión de Reinhard Heydrich y Adolf Eichmann, quince jefes nazis acordaron la llamada "solución final" para deshacerse de millones de judíos, tanto en Alemania como en los países ocupados. Tras un activo cambio de ideas, fue allí que se acordó el asesinato masivo en cámaras de gas, inaugurando el así llamado Holocausto.

El acuerdo de Wannsee no podía ser ignorado en 1945 por los jefes nazis interrogados en Nuremberg, pero todos ellos eludieron admitir el genocidio del pueblo judío, o lo atribuyeron a órdenes de Hitler, que otros habrán ejecutado. La palabra Wannsee sólo figura una vez en todo el libro (p. 592), complementando antiguas amenazas de Hans Frank, gobernador nazi de Polonia, sobre la inminente aniquilación de los judíos europeos. También Frank terminó en la horca.

Tiene cierta lógica que aquellos jerarcas nazis eludieran en los interrogatorios la responsabilidad del genocidio. Ninguno se mostró como responsable, porque todos lo eran, a partir del acuerdo de Wannsee. Casi todos certificaron también el curioso magnetismo de Hitler, que convencía en las reuniones a todo opositor. En consecuencia, con Hitler muerto, aquellos jerarcas tuvieron la facilidad de desviar la atribución de culpas y cargar todo el Holocausto a las espaldas del dictador, omitiendo mencionar la tarea de los muchos jefes que llevaron a millones de judíos a la muerte. Como señaló un filósofo, errar es humano, pero echarle la culpa a otro es más humano que lo anterior.

Interrogatorios, de Richard Overy; Tusquets, Barcelona, 2003. 640 págs.

El País Cultural, 21 de mayo 2004.

Frank Capra o el optimismo ilustrado

LAS HISTORIAS del cine y casi todo libro de referencias identifican en Frank Capra (1897-1991) al creador de las comedias más reideras en la década de 1930, como **Dama por un día**, **Lo que sucedió aquella noche** y **Vive como quieras**. A ellas se atribuye haber iniciado todo un género de "comedia loca" en los primeros diez años del cine sonoro. Junto a esas comedias Capra agregó otros materiales, con una moraleja que fue casi una filosofía, ponderando las virtudes del hombre común y sencillo por encima de los villanos que encuentra a su paso. Esos otros títulos no descuidaban la comedia, como ocurrió en **El secreto de vivir** y en **Caballero sin espada**, con Gary Cooper y James Stewart como protagonistas sensatos, simpáticos y pueblerinos.

Una tercera línea se intercaló en la obra de Capra. Lejos de la comedia reidera, lanzó la utopía de **Horizontes perdidos**, sobre novela de James Hilton, describiendo un mundo feliz, en el lejano Tibet, donde el hombre ha evitado la guerra y la muerte. En **Y la cabalgata pasa** (cuyo título original es *Meet John Doe*) el héroe pueblerino es otra vez Gary Cooper, que ha sido elegido como el ideal del hombre común y sencillo (a eso alude el nombre John Doe, un equivalente de Juan Pueblo). Pero el hombre común corre el riesgo de ser explotado por el empresario de tendencias fascistas (Edward Arnold), a quien procura derrotar con apoyo popular. Después de la guerra, Capra lanzó en 1946 una nueva moraleja sobre la bondad pueblerina en **Qué bello es vivir**, donde todos ayudan al protagonista en desgracia (James Stewart) y lo salvan del suicidio. El crítico Elliott Stein escribió sobre esta comedia que, según Capra, el capitalismo estaría muy bien si no fuera por ese viejo avaro de Lionel Barrymore, finalmente vencido por el pueblo todo.

Ese ascenso de Capra, desde la risa frívola al mensaje social, puede ser recorrido hoy con la perspectiva de conocer ya toda su obra. El intento filosófico había sido pronosticado en 1935 por el crítico inglés Alistair Cooke cuando comentó **El secreto de vivir**. Señaló que Capra posee un gran talento, "pero tengo la incómoda sensación de que está comenzando a hacer películas sobre temas y no sobre gente".

La complejidad de la obra del director fue examinada ahora por el libro ***Frank Capra – Interviews,*** que se integra con tres nutridas zonas. Una Introducción por el autor Leland Poague es un perspicaz estudio sobre una carrera larga y compleja. Otras 35 páginas detallan sin error la cronología y la filmografía, que es mucho más extensa de lo esperado. El tercer cuerpo del libro transcribe 21 entrevistas concedidas por Capra desde 1931 a 1978 y suma un valioso compendio de sus ideas y sus contradicciones.

UNA CARRERA. Capra nació en 1897 en Sicilia, Italia. A los seis años fue llevado con su familia a Los Ángeles, California, donde en la escuela el anterior Francesco Rosario Capra se transformó en Frank Russell Capra. A los 18 años se graduó como ingeniero químico en la Escuela de Tecnología de California, ratificando su interés por temas científicos. En San Francisco debutó como director con **Fultah Fisher's Boarding House**, un corto basado en un poema de Rudyard Kipling. Se trasladó a Hollywood, donde trabajó como creador de episodios cómicos para los cortos de Hal Roach y de Mack Sennett. En 1925 se vinculó con el cómico Harry Langdon, a quien dirigió en **El andarín**, en **Hércules por necesidad** y en **Su pantalón de papá**.

En 1928 Capra inició su relación con la naciente empresa Columbia, donde llegó a dirigir 20 películas durante una década, comenzando por ocho mudas. La transición técnica quedó marcada en su caso con **The Donovan Affair** (1929), luego estrenada en doble versión muda y sonora. En **Mujeres de lujo** (1930) inició su nutrida colaboración con Barbara Stanwyck (5 películas) y en **La mujer milagrosa** (1930) dirigió un primer libreto de Robert Riskin, quien sería su mejor apoyo a lo largo de doce títulos. De su primer período sonoro se destacan **La locura del dólar** (1932), que enfocaba la crisis económica del país y **La amargura del general Yen**, un romance frustrado entre una dama americana y un militar chino (Barbara Stanwyck, Nils Asther).

Tres libretos de Riskin dieron luego a Capra su consagración en la comedia, con **Estrictamente confidencial**, **Dama por un día** y **Lo que sucedió aquella noche** (1933-1934). Este último título obtuvo un record de cinco premios de la Academia de Hollywood, por película, dirección, libreto y actuación (Claudette Colbert, Clark Gable), pero también fue importante de otras maneras. En los meses previos, la Metro Goldwyn Mayer había tenido un conflicto con Clark Gable, por su pedido de aumento de sueldo, y procuró sancionarlo con la cesión a Columbia, que era entonces una empresa menor. El papel había sido previsto para Robert Montgomery, pero consagró a Gable, quien volvió a Metro con su Oscar y un sueldo triplicado. El Oscar de Claudette Colbert sorprendió a la actriz, que escuchó la novedad por radio cuando estaba a punto de viajar a New York pero debió volver para retirar su estatuilla. A Capra le ocurrió algo más importante. Según lo contó en su autobiografía y en varias entrevistas, después del Oscar recibió la visita fantasmal de un hombre pequeño y calvo, no identificado. Por un azar, en ese momento de 1935 se escuchaba la voz de Hitler por radio y como reacción el hombrecito exhortó a Capra para que explotara su nueva capacidad de predicar el bien, porque un director de cine, si se lo propone, tiene la posibilidad de llegar a millones de personas durante años. Sobre esa lucha de Capra versus Hitler no se sabe si el hombrecillo y el mensaje existieron o si sólo se trató de una explicación inventada por el director para justificar sus películas siguientes, que fueron utopías sobre la innata bondad humana, envuelta en términos poéticos o en anécdotas cómicas, sin olvidar que una década después, en **Qué bello es vivir** (1946), aparece un oportuno ángel redentor (Henry Travers) que salva del suicidio al protagonista.

PASO MILITAR. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial, el general George Marshall, jefe del Estado Mayor, convocó a Capra para un ambicioso plan. Allí se creó la serie **Why We Fight** (**Por qué combatimos**), dedicada a ilustrar a soldados y público sobre el esfuerzo bélico. Dotado de plenos poderes, Capra reclutó directores y técnicos de Hollywood, creando un nuevo cine documental, desde **Prelude to War** (1943), sumando documentales sobre las batallas de Gran Bretaña, del Norte de África, de Rusia y de China, hasta los últimos títulos sobre el soldado negro, la ocupación de Alemania y la de Japón. A estas series, producidas por la Secretaría de Guerra de Estados Unidos, se agregaron títulos paralelos a cargo de William Wyler, Anatole Litvak, John Huston, Anthony Veiller y John Ford, entre otros.

En Capra se generó entonces un nuevo entusiasmo. Entre 1956 y 1964 fue autor, productor y director de varios documentales científicos sobre el sol, los rayos cósmicos y los viajes espaciales, con la financiación de la Bell Telephone y otras empresas industriales. Antes y después del cine científico volvió al de ficción, pero esa última etapa no tuvo mucha calidad. Sus últimos títulos incluyeron dos comedias superficiales con Bing Crosby y una segunda versión de **Dama por un día**, titulada **Milagro por un día**, con Bette Davis (53 años), caracterizada como la vieja vendedora de manzanas que en 1933 había hecho la veterana May Robson. Ese fue en 1961 el último título de su filmografía.

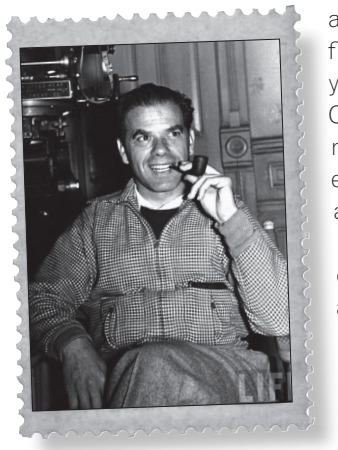
Tras ese voluntario retiro, Capra dio charlas y clases en varias universidades. También escribió su autobiografía, a la que dijo haber dedicado siete horas diarias durante tres años y de la que dijo haber vendido 200.000 ejemplares. Apareció en 1971, con el título ***The Name Above the Title***, que subraya la importancia del autor. Poner el nombre antes del título es el procedimiento indicado para anunciar a intérpretes y directores de importancia. Y en efecto, Capra se sube al pedestal para pronunciarse: "A juzgar por el cine actual de Hollywood, la población de Estados Unidos se compone de maníacos sexuales, homosexuales, lesbianas, marqueses de Sade, drogadictos... Quedan olvidados los trabajadores que vuelven a casa demasiado cansados para manifestar en las calles: los obreros del acero, los conductores de taxis, los vendedores de tiendas, que pagan sus cuentas y sus impuestos, y que rezan para que el dinero les alcance y puedan enviar a sus chicos al colegio superior, aunque saben que allí habrá fumadores de marihuana, parásitos de padres a los que odian..."

Y en otras páginas abundan los pronunciamientos contra la inmoralidad, el intercambio de esposas, los homosexuales, los ateos. También abundan los errores. El crítico Elliott Stein dedicó tres páginas de ***Sight and Sound*** a reseñar el libro y le objeta los títulos deformados, la inverosímil recreación de diálogos que ocurrieron décadas atrás, el desdén por colaboradores como Harry Langdon y el fotógrafo Joe Walker. Un lapsus de la memoria impulsó a Capra a contar su visita a Eisenstein, en Moscú, 1937, donde el ruso cuenta sus dificultades con Stalin, que le estaba censurando la segunda parte de **Iván el Terrible** y suprimiendo el rodaje de la tercera. Con toda razón, Stein le señala que en 1937 Eisenstein podía quejarse de otra famosa censura del régimen, sobre **El prado de Bezhin** pero

no sobre **Iván el Terrible**, que no comenzó a existir hasta 1943. Allí Capra está recitando lo que leyó y no lo que vivió.

Otros críticos han sido más duros con las declaraciones del director. Así Joseph McBride en su libro ***Frank Capra, the Catastrophe of Success,*** se muestra escéptico sobre el fantasmal hombrecito que se apareció en 1935 y que puede haber sido un invento total. Le objeta además una presentación vanidosa, en la que Capra se muestra como único autor de su material, con ofensa especial para Robert Riskin, libretista de sus mejores películas.

LAS ENTREVISTAS. En las 21 conversaciones de este libro, Capra repite inevitablemente algunas anécdotas y algunas ideas:



a) Descubrió que Barbara Stanwyck rinde su mejor actuación en los ensayos, con lo que se apresuró a filmar sus escenas sin mayor preparación. Para ella y para lograr la espontaneidad de otros intérpretes, Capra utilizó reiteradamente tres cámaras simultáneas, que le permitieron cubrir mayor superficie de escenario y elegir la mejor versión, sin verse obligado a repetir diálogos.

b) Tanto su formación técnica en la Universidad como sus años en el cine mudo fueron un valioso apoyo para la mejor parte de su carrera. Conocía algunos secretos del sonido, por lo que pudo atravesar con éxito la barrera técnica de 1928-1929. Para colaborar en los cortos de Hal Roach y de Mack Sennett, que eran cine mudo, Capra y sus compañeros no escribieron inútiles diálogos (que fueron excesivos en el primer cine sonoro) sino ideas para una acción visual. Al recordar esa etapa, Capra comienza por vindicar la enorme obra de D.W. Griffith (1875-1948), que no llegó a conocer el color, el sonido ni la pantalla ancha, pero incursionó en el primer plano, el doble relato, las posibilidades del montaje, hasta establecer toda una gramática del cine. Historiadores y críticos suelen enfocar a Capra solamente por sus temas y por la filosofía que de allí se extrae. Pero se deja de lado su solvencia técnica, su ocasional manejo de multitudes (en **La locura del dólar**, en **Y la cabalgata pasa**), su precisión para elegir los puntos de atención en escenas complicadas.

c) Así Capra señala varias veces que el mejor estilo visual es el que no se nota como estilo y la mejor dirección es la que no se advierte. El espectador debe ser llevado a creer en la verdad de lo que ocurre ante sus ojos. "Sólo puedes comprometer al público en los personajes interpretados. No puedes comprometerlo con la maquinaria utilizada". Esa observación es aplicable hoy a muchas muestras de hueco virtuosismo en el cine americano.

d) Para Capra fue un privilegio que le llamaran de una empresa pequeña como Columbia, a la que llegó a dar varios éxitos. Tenía allí una independencia de la que no gozaban los directores de empresas mayores como Metro o Paramount. Contaba con los mejores presupuestos de la casa, porque no había allí otros directores de su nivel. Tampoco estaba obligado a adaptar argumentos a las estrellas del estudio, porque no las había.

e) Cuando terminó **Horizontes perdidos** en 1937, probó la reacción del público en una función pública sorpresiva (una ***sneak preview***) en una sala de Santa Barbara. El público se rió de escenas dramáticas y no se tomó la fábula en serio. Después Capra dice haber eliminado y quemado los primeros 20 minutos, con lo cual empezó el relato en el tercer rollo (Poague, p. 77). Entonces **Horizontes perdidos** fue un éxito, una candidatura a mejor film del año y un ganador de dos Oscar. Pero McBride no le cree ese relato. Opina que no sólo se borró el comienzo sino que se hizo un nuevo montaje, con más modificaciones. Medio siglo después, la frecuentada guía de Leonard Maltin y también la de Martin & Porter señalan que la película se exhibe ahora en versión más completa, habiéndose repuesto escenas cortadas. Por lo visto, Capra no consiguió quemarlas.

f) La filosofía personal de Capra llega a un pronunciamiento solemne en una entrevista de 1978: "La historia no es hecha por los grandes sacerdotes del sadismo y de la barbarie. La historia está hecha por rebeldes idealistas, por hombres y mujeres que caminan solos y piensan solos, desafiando las presiones de la ignorancia, de la codicia y de las modas. Lo que hoy se necesita es contar con artistas valientes que tengan ideales, porque están dotados para representar a toda la humanidad y para convertirse en los paladines que con sólo el arte pueden derrotar a los dragones del engaño, dondequiera estén" (p. 177).

Esas y otras manifestaciones enfáticas, que abundan en el libro, coinciden con el mensaje angelical que Capra dice haber recibido en 1935 y con los héroes idealistas que presentó a menudo, pero tropiezan con otras declaraciones suyas. "El mensaje es que debemos olvidarnos de los mensajes. Para eso tenemos a ***Western Union.*** La gente no pagará para escuchar manifiestos religiosos, políticos o de otra clase que usted quiera poner. Y el público es lo importante, no los críticos" (p. 162).

Su resistencia a los críticos también aparece en varias entrevistas: "Los críticos quieren las cosas más oscuras, más negativas. Esta actitud positiva ante la vida, este optimismo, esta gran reverencia al individuo que aparece dramatizada en mis películas les resulta un poco pegajosa". En efecto, muchos críticos han reprochado a Capra un enfoque sentimental, y hasta mentiroso. Sus ponencias sobre la esencial bondad humana tropiezan con las realidades del Holocausto, de la guerra, del racismo. Presentó a héroes idealistas e ingenuos, que comienzan por creer a mujeres mentirosas (Barbara Stanwyck, Jean Arthur) y los enfrentó con villanos individuales a derrotar (Claude Rains, Edward Arnold, Lionel Barrymore), que ambicionaban el poder o el dinero. Los derrota, desde luego, porque hacia el final de los relatos un pueblo apoya a los idealistas, con lo que mucho espectador sale acariciado y contento. Pero esa es una fácil moraleja de historieta. Sería mejor que fuera la verdad de cada día.

Frank Capra: Interviews, recopilación y prólogo por Leland Poague; University Press of Mississippi, 2004. 208 págs.

El País Cultural, 9 de julio 2004.

Títulos citados (todos dirigidos por Frank Capra, salvo donde se indica).
Amargura del general Yen, La (*The Bitter Tea of General Yen*, EUA-1933); **Andarín, El** (*Tramp, Tramp, Tramp*, EUA-1926) dir. Harry Edwards; **Caballero sin espada** (*Mr. Smith Goes To Washington*, EUA-1939); **Dama por un día** (*Lady for a Day*, EUA-1933); **Donovan Affair, The** (EUA-1929); **Estrictamente confidencial** (*Broadway Bill*, EUA-1934); **Fultah Fisher's Boarding House** (EUA-1922, cm); **Hércules por necesidad** (*The Strong Man*, EUA-1926); **Horizontes perdidos** (*Lost Horizon*, EUA-1937); **Iván el terrible** (*Ivan Groznyy*, URSS-1944/46) dir. S.M. Eisenstein; **Locura del dólar, La** (*American Madness*, EUA-1932); **Lo que sucedió aquella noche** (*It Happened One Night*, EUA-1934); **Milagro por un día** (*A Pocketful of Miracles*, EUA-1961); **Mujeres de lujo** (*Ladies of Leisure*, EUA-1930); **Mujer milagrosa, La** (*The Miracle Woman*, EUA-1931); **Prado de Bezhin, El** (*Bezhin Lug*, URSS-1937) dir. S.M. Eisenstein; **Prelude to War** (EUA-1943) dir. F. Capra y Anatole Litvak (ambos sin figurar); **Qué bello es vivir** (*It's a Wonderful Life*, EUA-1946); **Su pantalón de papá** (*Long Pants*, EUA-1927); **Y la cabalgata pasa** (*Meet John Doe*, EUA-1941).

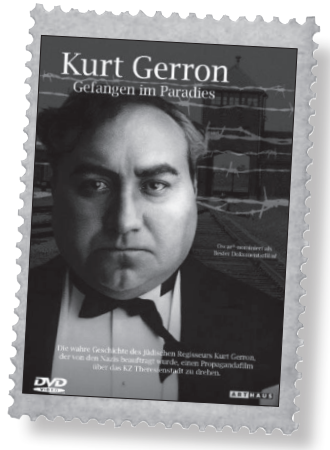
Construyendo una mentira

La odisea de Kurt Gerron

LA FAMA MUNDIAL no llegó a las puertas del actor y director alemán Kurt Gerron, pero la original crisis de su vida merecía mayor notoriedad. Para subsanar esa omisión Malcolm Clarke y Stuart Sender hicieron un documental sobre Gerron, titulado **Prisionero del paraíso**, que la TV Cable (Cinemax) exhibió varias veces en junio. Allí el paraíso era irónicamente un campo nazi de concentración y la prisión de Gerron tuvo una peculiar historia.

Gerron nació en Berlín, 1897, en una familia judía. En la década de 1920 era un actor gordo y cómico, que brillaba cada día en el teatro de variedades y en lo que entonces se llamó "cabaret literario" para entretener al Berlín curiosamente divertido de la postguerra. Entre canciones, poesía, humorismo, bailes, Gerron actuó, organizó y dirigió, llegando a una amplia aprobación de sus colegas, como después se supo. También actuó para el cine, desde un debut en **Varieté** de Dupont (1925, junto a Emil Jannings) hasta un record de setenta películas en los ocho años siguientes, atravesando con éxito la transición al período sonoro. Entre sus títulos famosos figuró **Tagebuch einer Verlorenen** (Pabst, 1929) pero fue más recordado como el empresario teatral de **El ángel azul** (Sternberg, 1930). También llegó a dirigir siete películas en Alemania, con elencos donde aparecen nombres prestigiosos como Heinz Rühmann, Dorothea Wieck, Luise Rainer, Hans Albers, Magda Schneider. La carrera alemana de Gerron estaba asegurada.

Entonces llegó el nazismo. Un dia de 1933 apareció un comando en el teatro y ordenó que todos los judíos se retiraran. No quedarían presos pero se les prohibía trabajar. Como otros, Gerron consiguió fugar a París, donde tuvo nuevas dificultades de trabajo pero donde consiguió dirigir dos comedias triviales, con Henri Garat y con Pierre Brasseur. En esos meses de 1933 compartió el exilio con otros refugiados como Fritz Lang, Billy Wilder, Peter Lorre, Anatole Litvak, que después consiguieron llegar a Estados Unidos. Pero Gerron desechó la oportunidad y probó suerte en Austria y en Checoslovaquia, hasta que aceptó una oferta para dirigir cine en Holanda, paso que se concretó tardíamente en 1936. Hizo dos películas holandesas y una ítalo-holandesa, con lo cual su prestigio debió extenderse por Europa, pese a los nazis.



SIN DOMICILIO. Pero la política lo perseguía. En mayo 1940 los ejércitos nazis atravesaron Holanda y Bélgica hasta ocupar Francia. Los judíos alemanes refugiados en Holanda (incluyendo a Anna Frank) volvieron a ser víctimas. En los primeros meses Gerron pudo actuar en un Teatro Judío y después en un equivalente de los "cabarets literarios" para públicos judíos. Pero poco después los nazis impusieron más restricciones. En 1943 Gerron fue enviado a un campo de concentración holandés en Westerbork y más tarde a Theresienstadt, donde tuvo un curioso destino.

Theresienstadt era una importante ciudad, al norte de Checoslovaquia. En enero 1942, en la conferencia de Wannsee, quince jerarcas nazis habían acordado la llamada "solución final" para los millones de judíos europeos. Una de las medidas fue evacuar de Theresienstadt a los no-judíos y convertir a toda la zona en un inmenso depósito de judíos presos. De allí eran periódicamente enviados al exterminio en Auschwitz, según la disponibilidad de los trenes, con 300 a 400 personas por viaje. Pero un censo de setiembre 1942 estableció que ya había 53.004 prisioneros y la cifra llegó a crecer hasta 141.000 cuando la guerra terminó en 1945.

El difícil manejo de esas multitudes y la lentitud de su evacuación ayudan a explicar que el comandante nazi de la ciudad, un hombre de inquietudes culturales, haya procurado formar grupos teatrales y musicales. Eso incluyó un coro que resultó ser muy bueno. El propósito fue apoyado por muchos reclusos, que entraron en la categoría de "judíos útiles", luego calificados de "traidores". Entre ellos, Kurt Gerron volvió a encontrar su vocación de organizador de diversiones.

DOS PARODIAS. Las iniciativas del comandante tuvieron una curiosa derivación. Cuando se anunció una visita de una delegación de la Cruz Roja, el comandante nazi supervisó una rápida limpieza de la ciudad, mejorando vivienda, vestimenta y comida de los presos. La Cruz Roja fue engañada por la parodia y su delegado Maurice Rossel se fue encantado, tras recomendar al comandante que no disolviera al excelente coro. En efecto, el coro marchó después todo junto al exterminio en Auschwitz.

El comandante hizo algo más. Quiso dejar registrados esos progresos civiles, filmando una película documental para seducir a observadores neutrales. Tras un primer proyecto fracasado, Kurt Gerron fue llamado a dirigir una enorme mentira, que se llamaría **Hitler regala una ciudad a los judíos** (1944), pero de la cual no parece existir copia. Cabe suponer que Gerron ganó tiempo y tuvo enormes cargos de conciencia, registrando como felices a compañeros infelices. Cuando él filmaba en 1944 ya se había producido la invasión de los Aliados en Normandía, con lo

que la derrota nazi era sólo cuestión de semanas. Pero no tuvo suerte. Al terminar su trabajo, también Gerron fue enviado a Auschwitz. Murió en 1944.

La curiosa historia de Gerron no será encontrada en libros de cine, aunque recibió una sencilla nota al pie en las vanidosas memorias de Josef von Sternberg. Cabía suponer ese silencio sobre su persona, porque no fue importante su figuración como actor ni como director, con lo cual sólo cabe confirmar su oscura presencia en las fichas técnicas alemanas. El rescate de su nombre quedó a cargo de historiadores. Lo hizo el alemán Herbert G. Luft en un informado artículo de *Films in Review* (diciembre 1983), que detalla la nutrida filmografía. Y también lo hizo Thomas Elsaesser en la útil *Enciclopedia del Cine Europeo*, supervisada por Ginette Vincendeau, que editó el British Film Institute (1995). Fue sorprendente que un tema tan remoto apareciera en esta película **Prisionero del paraíso**, que en la revista del ramo aparece marcada como producción internacional en Inglaterra-Canadá-Estados Unidos-Alemania.

También es sorprendente la cantidad y calidad de la documentación que los realizadores consiguieron reunir, acumulando pequeños fragmentos. Algunos son de cine, pero muchos registran algo más difícil, como los números musicales de aquellos cabarets literarios en el Berlín de postguerra o fragmentos de la vida alemana antes del gobierno nazi. Aun mejor es haber conseguido entrevistas con diversos ancianos sobrevivientes de la época, que trabajaron con Gerron o coincidieron con él en prisiones.

Todos ellos aluden varias veces al controvertido tema de la colaboración con el enemigo, que simultáneamente agitaba a Francia, durante la ocupación alemana de 1940-1944. Pero no es materia que se pueda resolver en términos absolutos, con blancos y negros, porque estuvo llena de grises. En Francia hubo colaboracionistas activos, como Pierre Laval que daba órdenes y como Robert Brasillach que escribía notas antisemitas cada día. Ambos terminaron fusilados. En el otro extremo, Maurice Chevalier, Pierre Fresnay, Danielle Darrieux y muchos otros siguieron actuando porque ése era su único medio de vida. Y en el medio podía ubicarse a Jean Cocteau, que socializaba con jerarcas nazis en recepciones o a la actriz Arletty, que fue la notoria amante de un oficial alemán y obtuvo así ciertos favores. En el caso de Theresienstadt, la película señala que entre los "judíos útiles" estuvieron otros judíos encargados de hacer periódicamente la lista de presos que se despacharían a Auschwitz. Por debajo de esa colaboración horripilante debieron figurar muchos otros. En una crisis de enormes dudas, Gerron debió razonar que hacer una película pronazi le daría algunas semanas de vida, dando tiempo a que llegara la liberación por el ejército aliado o el soviético. La alternativa era rechazar el encargo, ofender las iniciativas culturales del comandante alemán, negarse a su propia vocación de director, quedarse quieto y ser despachado a Auschwitz en el primer tren. Un hombre preso no tiene mucho para elegir.

El País Cultural, 23 de julio 2004.

El cine y sus encuestas

Orson Welles Primero Siempre

EN 1941 LA REVISTA uruguaya *Cine Radio Actualidad* incurrió en el acierto prematuro de elegir **El ciudadano** de Orson Welles como mejor película del año. Al mismo tiempo, la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood tuvo a **El ciudadano** entre candidatos al premio mayor de 1941, pero hubo más votos para **Qué verde era mi valle** (John Ford). En agosto 1942 Welles estuvo en Montevideo y no quiso hablar de premios[26]. En 1952, cuando Welles ya había caído en desgracia con Hollywood y procuraba trabajar en Europa, la revista inglesa *Sight and Sound* realizó una encuesta internacional entre críticos, para elegir las mejores películas del mundo. Entre los diez primeros títulos, **El ciudadano** no figuró. En 1962 *Sight and Sound* repitió la encuesta y **El ciudadano** ocupó el primer puesto. Esa distinción se mantuvo en las encuestas de 1972 y 1982. En 1985 Welles falleció, con lo que no pudo enterarse que su película repitió su primer puesto en las encuestas de 1992 y 2002. Esa permanencia era singular. En el medio siglo transcurrido desde la primera encuesta, la lista de diez ganadores perdió los títulos de Chaplin, De Sica, Griffith, Flaherty, von Stroheim, David Lean, René Clair. Habían sido sustituidos por títulos más modernos o desechados por criterios distintos de los votantes. Pero Welles se mantenía.

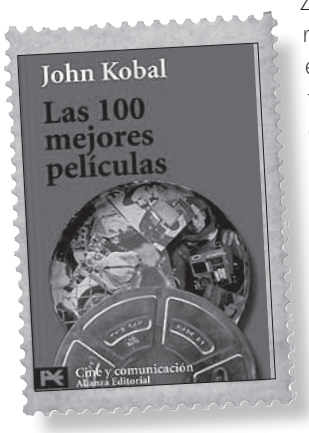
En mayo 2004 la Cinemateca Uruguaya realizó una encuesta similar a aquellas, para lo cual consiguió 19 votantes, que eran o habían sido críticos de cine. El resultado fue que **El ciudadano** obtuvo el primer puesto, con trece votos, seguido por títulos de Bergman y De Sica, que alcanzaron siete y seis votos. Así fue notificado en el boletín mensual de la entidad. En los días siguientes, la Cinemateca convocó a cinco de aquellos votantes para una suerte de Mesa redonda, con público, en la sede de la calle Carnelli, donde se cambiaron ideas sobre el tema.

LOS LÍMITES. En aquella reunión se escucharon ciertas reservas sobre las encuestas, que deben ser tomadas "con pinzas". El voto a sólo diez películas provoca objeciones, porque un crítico con memoria, ante un signo de cine, apunta fácilmente 24 títulos que le gustaron y luego tiene que tachar catorce de ellos, con algo de tristeza. Una segunda reserva surge de la índole del material. El votante puede elegir entre lo que vio y recuerda, pero ignora el cine de varios países y mucho cine pretérito. No puede elegir lo mejor de todo el cine mundial sino del que llegó a ver. Y una tercera reserva deriva de su memoria personal y de su comprensible costumbre de cambiar de opinión. Hace treinta o cuarenta años le gustaron algunas películas que podría votar hoy, pero que quisiera revisar, para no equivocarse demasiado. Las dudas derivan de que ciertas películas envejecen, con lo que la maravilla de antes es el bodrio de hoy. Eso le puede ocurrir, por ejemplo, con **Sombras del paraíso** (Marcel Carné, 1943) o con **Un tranvía llamado Deseo** (Elia Kazan, 1950), que hoy parecen pasadas de conversación teatral y de artificio dramático. Esas dudas pueden ser subsanadas si hay copia en video y tiempo para una nueva visión, pero aquí se tropieza con las carencias uruguayas, porque no hay copia en

[26] En esa oportunidad, H.A.T. pudo realizar una entrevista a Welles. Ver Tomo 1.

video de muchos títulos importantes. La moraleja de esas limitaciones es que el votante de estas encuestas sólo puede aportar un tímido aporte personal. El lector del resultado no debe pensar que está llegando a la verdad revelada.

BARBAS DEL VECINO. El crítico canadiense John Kobal había conseguido organizar una encuesta similar a la de ***Sight and Sound***, obteniendo 77 respuestas de 22 países distintos. Allí hubo votantes de Finlandia, Turquía, Australia, Corea, Nueva Zelanda, Rusia, Israel, Polonia, India y Filipinas. Esa variedad de orígenes llega a convencer de que el resultado equivale a un prestigioso veredicto internacional. Cuando terminó su trabajosa recopilación, Kobal publicó en Londres su libro, que en la edición española se titula ***Las 100 Mejores Películas*** (Alianza Editorial, Madrid, 1990). Los cien títulos provocaron en Kobal cien breves artículos descriptivos, con la pequeña historia de cada película y su ficha técnica, convirtiendo al librito en un valioso instrumento de referencias. El orden es el de la votación, donde no hay sorpresas, porque los primeros títulos son **El ciudadano** (Welles), **La regla del juego** (Renoir), Potemkin (Eisenstein), **8½** (Fellini), **Cantando en la lluvia** (Kelly-Donen), **Tiempos modernos** (Chaplin), **Cuando huye el día** (Bergman), **La quimera del oro** (Chaplin), **Casablanca** (Curtiz), **Rashomon** (Kurosawa), **Ladrones de bicicletas** (De Sica). El libro también agrega información sobre Satyajit Ray (India), sobre Andrei Tarkovsky (Rusia), sobre tres películas de Kenji Mizoguchi y una de Yasujiro Ozu (Japón), nombres poco frecuentados por libros en castellano. A primera vista, Kobal deja suponer que su libro cubre un panorama del cine, donde la historia de aquellos once títulos se complementaría con la historia de otros 89 detallados en las páginas siguientes. Pero esa ilusión no se confirma.



Para acercarse a describir una historia del cine, el libro debería cubrir sus omisiones, que son importantes. Entre los cien títulos elegidos no figuran **Los 400 golpes** (Truffaut), **Nido de ratas** (Kazan), **Umberto D.** (Vittorio De Sica), **Viñas de ira** (John Ford), **El tesoro de Sierra Madre** (Huston), **Amanece** (Marcel Carné), **El puente sobre el río Kwai** (David Lean), **Muerte en Venecia** (Luchino Visconti). También le faltaría agregar títulos de menos calidad estética pero de importancia histórica, desde los cortos de los hermanos Lumière (1895) a **El cantor de jazz** (primer cine sonoro) y a **El manto sagrado** (primer CinemaScope). Sobre todo, faltaría agregar películas de directores totalmente omitidos, como Griffith, Stroheim, Sjöström, Frank Capra, Preston Sturges, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, George Cukor, Sam Peckinpah o Joseph Losey, entre otros. La omisión más llamativa es la de Francis Ford Coppola. Cuando Kobal cerró sus listas en 1988, ya Coppola había sido abrumado por elogios críticos y por premios de la Academia a las dos entregas de **El padrino** (1972, 1974). Pero 77 críticos de 22 países se olvidaron de Coppola y dedicaron votos a películas más triviales como **Gilda**, **King Kong**, **El profesor chiflado** (Jerry Lewis), **Sopa de ganso** (Hermanos Marx) o una recopilación de la Metro titulada **Érase una vez en Hollywood**. Pero aun, entre los 77 hubo bastantes votos para ingresar en los Cien Mejores a una truculencia como **La Noche de los muertos vivientes** (George A. Romero, 1969), usurpando un sitio que en el género debieron ocupar **Frankenstein** (Whale) o **Drácula** (Browning).

El libro de Kobal, con sus ventajas y sus limitaciones, demuestra la consecuencia de apoyarse en opiniones personales, más la buena o mala memoria. Igual que otras encuestas es sólo una aproximación a "lo mejor" del cine y a su larga y densa historia. Salió demasiado tarde para alegrar a Orson Welles Primero Siempre, pero quizás molestó a Coppola, que nunca tuvo simpatía por los críticos.

El País Cultural, 6 de agosto 2004.

Alexander Korda
El salvador del cine inglés

EN LA DECADA DE 1920, o sea durante los diez últimos años del cine mudo, Francia, Alemania y la Unión Soviética produjeron numerosas películas de importancia, pese a las adversas circunstancias sociales y económicas. Algunos de esos títulos pasaron a ser clásicos. Entretanto, Hollywood conoció un singular apogeo industrial y comercial, creando estrellas y abarcando gradualmente todos los mercados mundiales. En esos años fue en cambio escasa y olvidable la producción cinematográfica en Gran Bretaña, donde sólo cabe recordar dos o tres títulos de Hitchcock.

La salida de esa crisis se debió al húngaro Alexander Korda, a su creación de la empresa London Films en 1932 y en especial al éxito que obtuvo al producir y dirigir **La vida privada de Enrique VIII** en 1933. Antes de esa cumbre, Korda atravesó dos décadas de cine en Hungría, en Austria, en Alemania y en Francia, más cuatro años de humillaciones en Hollywood. Su vida y su obra sólo se pueden contar en etapas.

JOVEN AMBICIOSO. Igual que otros magnates del cine, creadores de su industria, Alexander Korda tuvo una infancia humilde en Europa Oriental y ascendió después en cuatro países, con notable empuje, hasta la riqueza y la fama. Pero a diferencia de Samuel Goldwyn, Adolph Zukor, Carl Laemmle o William Fox, que fueron nombres mayores en Hollywood desde el cine mudo inicial, Korda no era sólo un productor sino un director y un hombre culto. También se diferenció de sus colegas por haber repartido su carrera entre varios países, antes de llegar a la producción internacional. Su colaboración con el gobierno británico le fue retribuida con el nombramiento como Caballero del Reino (1942), culminando el ascenso de un ambicioso joven húnga-

ro hasta la consagración en otro país. Después los libros debieron mencionarlo como Sir Alexander Korda.

Las hazañas y los percances en la carrera de Korda figuraron ya en un libro de su colaborador Paul Tabori y en otro de su sobrino Michael Korda. Ambos textos quedan superados ahora por un sólido trabajo de Charles Drazin, cuya reciente biografía de Korda supera las 400 páginas, se apoya en una nutrida documentación que llega hasta la intimidad y mantiene sin embargo la actitud imparcial de recoger las fundadas objeciones que su protagonista recibió. Parte de esa riqueza documental se debe a que Drazin tuvo acceso a los Diarios que durante 25 años llevó David Cunynghame, jefe de producción, admirador inicial de Korda. El apoyo en esos textos, con el apunte de cada día, está debidamente reconocido por el autor (p. 82) y llega hasta el momento en que el honesto Cunynghame, tras discrepar con muchas maniobras internas que presenció en la empresa, escribe que se arrepiente de haber conocido alguna vez a Alexander, Zoltan y Vincent Korda (p. 332).

Nacido en una remota llanura del Este de Hungría, el joven Sandor Kellner quedó huérfano de padre a los nueve años. A los quince viajó solo a Budapest, donde empezó a escribir relatos, mayormente autobiográficos. Allí cambió su nombre, que terminó por convertirse en Alexander Korda. Poco después llegó a París, en un viaje solitario de exploración para conocer las riquezas del mundo. Estuvo allí un año, volvió a Budapest, escribió en periódicos, se interesó por el naciente cine de entonces, debutó allí a los 21 años y entre 1914 y 1919 llegó a dirigir 24 películas húngaras, de las que sólo parece haberse conservado una (**Az aranyember**, 1918). Esos fueron los años de la Primera Guerra Mundial, al cabo de los cuales Hungría cambió de gobierno. El régimen comunista de Bela Kun nacionalizó el cine (abril 1919), medida que no había sido adoptada todavía por la Unión Soviética. Bajo el nuevo régimen Korda produjo y dirigió sus tres últimas películas. Fue entonces que se produjo su romance y casamiento con la también ambiciosa actriz Antónia Farkas, que cambió su nombre por el de María Corda. Un nuevo cambio de gobierno puso a Korda en la oposición y brevemente en la cárcel. Terminó por emigrar a Viena junto a María.

Afectos a la buena vida y al simulacro de grandeza, los inmigrantes se alojaron en el Grand Hotel de Viena, con una ostentación que no podían pagar, pero fueron rescatados de allí por el excéntrico y millonario conde Alexander Kolowrat-Krakowsky, que ya había puesto capitales en el cine húngaro y luego en el cine austríaco. Un resultado inmediato fue que Korda dirigió cuatro películas en Viena (1920-1922) y eso derivó a otras seis películas en Berlín (1923-1927). Otro resultado fue el comienzo de su amistad con el libretista Lajos Biró y con el escritor Béla Balasz, parte del extenso exilio húngaro que incluyó a los directores Michael Curtiz y Paul Fejos, los actores Bela Lugosi, Paul Lukas y Peter Lorre, el escritor Emeric Pressburger y también a Zoltan y Vincent Korda, los hermanos menores de Alexander.

Alemania sufrió en la década de 1920 las consecuencias de la derrota en la guerra, con una tremenda inflación, pese a la cual muchas figuras del espectáculo quisieron mantener cuotas de arte y de diversión. En ese período Korda buscó socios, formó un grupo de producción y dirigió, entre otros títulos, una primera versión de la tragedia de Mayerling (el doble suicidio en la familia real, 1889) y una comedia titulada **Una moderna Dubarry**, en ambos casos con María Corda como primera actriz. Esta protagonizó también tres películas italianas, aumentando el prestigio

artístico y también el registro internacional de la pareja. Esos antecedentes provocaron en 1926 la oferta de Hollywood. Igual que Lubitsch, Murnau, Jannings y otros, también Korda fue tentado por el dinero americano.

CONTRATIEMPOS. Los quinientos dólares semanales que pagaba la empresa First National no eran muchos y no permitían en Estados Unidos la buena vida que Korda había llegado a disfrutar en Europa. Aunque consiguió dar a María Corda un breve estrellato con **La vida privada de Helena de Troya** (1927), Korda sintió, como otros, que el régimen de Hollywood suponía una excesiva intervención de los productores sobre el director. Su incómoda permanencia fue documentada en sus cartas al amigo Lajos Biró, que Tabori transcribió largamente en su biografía de Korda. El nuevo cine sonoro y la crisis bursátil de 1929 fueron dos motivos de incertidumbre para muchos. Cuando pudo hacerlo, Korda se liberó de la First National y aceptó otro convenio con la Fox Film, pero ese trato resultó peor que el anterior, porque fue mayor la presión del productor Sol Wurtzel, que terminó por despedir a Korda, tras una humillante función privada de **La princesa se enamora**, su último film (1930). También María Corda se quedó sin contrato. Su pronunciación inglesa no era apta para el cine sonoro y sus poses de diva exigente le habían conquistado numerosas antipatías. Fue en 1930 que Korda resolvió divorciarse, paso que ella aceptó pero que lamentó durante décadas.

HOMBRE LIBRE. La Fox no pagó a Korda el resto del contrato, obligándolo a una transacción perjudicial. En sus tres años de experiencia americana, el director no aprendió nada nuevo sobre su oficio, pero quedó muy informado sobre la publicidad cinematográfica y sobre métodos empresarios para dominar a socios, a súbditos y a gobernantes. Supo aplicar ambas cosas.

Sin mujer y sin contrato, Korda a los 37 años podía empezar de nuevo su carrera. Comenzó por Berlín, donde pudo renovar anteriores contactos, pero previó los inconvenientes. Allí la inflación hacía difícil la formación de nuevas empresas y además avanzaba el nazismo, prometiendo un difícil clima político. Entonces Korda pasó a Francia, donde comenzaban otras interesantes estructuras de producción. Para evitar la pérdida de mercados, el cine sonoro había provocado la iniciativa de rodar películas en dos o más idiomas, así como la idea de traducir y adaptar películas ya hechas. Así se lo hizo en Estados Unidos y así también se procedió en Francia con numerosas películas americanas y alemanas. Para el rodaje en otros idiomas, la Paramount había instalado nuevos estudios en Joinville, cerca de París, donde se congregaron artistas de varias procedencias, incluyendo a Carlos Gardel.

Con la notable facilidad húngara para hablar otros idiomas, más la experiencia adquirida, Korda fue un claro candidato para ingresar a los planes de Paramount. Primero dirigió como **Rive gauche** una versión francesa de la comedia americana **Laughter**. Después fue elegido para dirigir **Marius**, primera parte de la trilogía portuaria de Marcel Pagnol, que se completaba con **Fanny** y **César**. Aunque Pagnol vio con desconfianza la idea de un húngaro a cargo de un drama localista de Marsella, la primera conversación con Korda, en perfecto francés, le convenció de que ese hombre culto, gran amante de la costa mediterránea de Francia, era el director adecuado. También la Paramount desconfiaba de una pieza teatral filmada con los intérpretes originales de la escena (Raimu y Pierre Fresnay), pero Korda in-

sistió en que eso era lo correcto. El público francés no habría admitido el cambio de dos nombres consagrados. También Korda dirigió en Joinville la versión alemana de **Marius**, con Albert Bassermann y Mathias Wieman en los dos papeles masculinos.

AHORA INGLATERRA. Calificado ya como director internacional (Hungría, Austria, Alemania, Hollywood, Francia) era lógico que Korda fuera elegido por Paramount para sus planes en Inglaterra. Allí estaba vigente la "Quota Act" o Ley de Cuota de 1927, que obligaba a las empresas extranjeras a invertir parte de sus ingresos locales en producciones inglesas, las que debían tener un costo mínimo. Esta medida proteccionista fue similar a otras dictadas en Francia y a las que ambos países adoptarían en 1945, tras la Segunda Guerra Mundial. Dio origen a la producción rápida de películas menores, conocidas como "the Quota Quickies". En esa nueva tarea, Korda se inició con la dirección de **Sólo para señoras**, versión inglesa, con Leslie Howard, de una comedia americana ya filmada en 1927 con Adolphe Menjou.

Korda comenzó a conquistar su independencia en Londres, al formar la London Film Productions, en sociedad con el productor George Grossmith y el escritor Lajos Biró, entre otros. El emblema de la nueva empresa fue la torre del Big Ben de Londres, con el reloj a las once en punto. Las primeras tareas fueron producir películas de la Quota Act para la Paramount y después otras para la Gaumont-British.

Como productor, Korda tuvo problemas y éxitos. Entre los primeros figuraron las fricciones con la Gaumont-British, dueña de lo que London Films producía por encargo. Su principal ejecutivo Michael Balcon terminó por cancelar el contrato con London Films, que a comienzos de 1933 enfrentaba ya una crisis financiera. También figuraron otras fricciones con Leontine Sagan, una directora prestigiada poco antes en Alemania por **Internado de señoritas**, drama que hizo mucho ruido porque narraba un incidente de lesbianismo en un colegio femenino. Obligada a emigrar, Sagan ingresó a la London Films para dirigir **Men of Tomorrow**, que ocurría a su vez en un colegio de varones. Pero insistió en retocar el libreto con apuntes sexuales que el cine inglés de la época no permitía y que le costaron discusiones con Korda y el equipo. Esa fue la segunda y última película de Sagan.

Cuando Korda se entusiasmó con Charles Laughton y con el plan de verlo interpretar al rey Enrique VIII (1491-1547) no encontró en Inglaterra la financiación adecuada para una película de época, que obligaba a gastos mayores de escenografía, vestuario, maquillaje y elenco. Los capitalistas fueron finalmente los banqueros Giuseppe y Ludovico Toeplitz, padre e hijo, a quienes María Corda había conocido durante sus incursiones a Italia. Al hallazgo se agregó un nuevo trato de London Films con la empresa americana Artistas Unidos, que estaba harta de verse obligada a distribuir pequeñas películas inglesas de "novena categoría" y aceptó con entusiasmo las ambiciones de Korda, firmando un convenio para la distribución de cinco películas.

Fue así como London Films salió repentinamente de una seria crisis económica. Un mismo día de mayo 1933 Korda firmó con Artistas Unidos ese convenio y comenzó a dirigir **La vida privada de Enrique VIII**, cuyo presupuesto de 60.000 libras superaba todo precedente nacional en la materia y se hacía visible en el despliegue

visual. Después el costo verdadero llegó a las 93.710 libras. Aunque Enrique VIII tuvo seis esposas, Korda utilizó sólo cinco, a cargo de Binnie Barnes, Elsa Lanchester, Merle Oberon, Wendy Barrie y Everley Gregg. Tuvo problemas con el imprescindible y temperamental Laughton, que elegía las escenas a filmar según su inspiración de cada día. Pero el resultado final fue excelente. La película tuvo tres ruidosos estrenos en Londres, París y New York, fue un éxito de crítica, rindió a Laughton su único Oscar y obtuvo en taquilla una recaudación inmediata de 214.000 libras. Tras los porcentajes cobrados por los Toeplitz y por Laughton, no fue muy grande la ganancia de London Films. Pero fue importante el beneficio indirecto. El trato de la productora con Artistas Unidos se prolongó a distribuir 16 películas en lugar de cinco, al tiempo que Korda ingresaba al directorio (1935), junto a Chaplin, Pickford y Fairbanks. El clima de confianza en el cine inglés se tradujo en el anuncio de nuevas producciones costosas. Pero como observa Drazin en su biografía, pocos observaron los aportes húngaros, franceses, italianos y americanos en esa película decisiva.

ALEJANDRO EL MAGNO. El éxito de Enrique VIII impulsó a Korda a lanzar planes más ambiciosos. En 1934 consiguió el aporte financiero de la compañía de seguros Prudential, que le ayudaría a construir un gran imperio, incluyendo la compra de terrenos para instalar los nuevos y lujosos estudios Denham. Entre 1934 y 1937 la London Films produjo 26 películas, casi todas con altos presupuestos. Entre ellas, **Los amores de Don Juan** (con Douglas Fairbanks Sr.) y **Rembrandt** (con Charles Laughton) fueron las únicas dirigidas por Korda, aunque es seguro que como productor debió influir decisivamente en todas. Ambas tuvieron más elogios que espectadores. Entre las restantes aparecieron costosas inversiones y éxitos de taquilla como **La pimpinela escarlata** (Leslie Howard, Merle Oberon), **El espectro errante** (Robert Donat), **Catalina de Rusia** (Elizabeth Bergner dirigida por su marido Paul Czinner), **Fuego sobre Inglaterra** (Laurence Olivier, Vivien Leigh). El conjunto confirmaba un pronóstico que Korda había escrito en sus cartas a Lajos Biró. Sostenía allí que un cine inglés de buen nivel tendría entrada segura al mercado americano de exhibición, extremo que hasta entonces la industria británica no había conseguido, pese a algunos decorosos esfuerzos del productor Michael Balcon y a las primeras intrigas policíacas que dirigió Alfred Hitchcock. Tras ingresar al directorio de Artistas Unidos en 1935, Korda sufrió una ambición aun mayor. En sociedad con Samuel Goldwyn quiso comprar las acciones de esa empresa, lo cual suponía pagar seis millones de dólares que se repartirían Chaplin, Pickford y Fairbanks. Pero no consiguieron el dinero en fecha y la idea quedó cancelada.

En ese período se incluyen algunos errores de Korda. Tenía gran respeto por las novelas de H.G. Wells y le dejó escribir una fantasía futurista de plena ciencia-ficción que se llamó **Lo que vendrá** y de la que se quejó su propio protagonista Raymond Massey, porque la banda sonora quedó inflada con literatura socialista y porque "la emoción no encuentra su lugar en el nuevo mundo de Wells". Otro error surgió del respeto de Korda por el eminente documentalista Robert Flaherty. Lo había admirado por **El hombre de Arán** (1934) y le confió **Sangre y marfil** que se rodaba en la India, sobre relatos de Rudyard Kipling. Después de meses de trabajo, Flaherty no había logrado un relato coherente, porque no tenía experiencia alguna en obras de ficción. La película fue salvada a medias por la intervención de Zoltan

Korda, que debió viajar a India y que concentró el relato en un joven indio debutante llamado Sabu.

Un percance más notorio fue la interrupción del rodaje de **I, Claudius**, sobre novela de Robert Graves. Estaba convenido que Charles Laughton interpretaría al emperador romano, pero el actor no quería tratos con Korda, tras algunas rencillas durante el rodaje de **Rembrandt**. Como solución, Korda renunció a ser el director y convocó a Josef von Sternberg, cuya fama de autoritario podría domesticar a Laughton. Las consecuencias fueron relatadas por el mismo director en 17 divertidas páginas de su autobiografía. El rodaje sufrió varios percances y quedó interrumpido cuando su primera dama Merle Oberon sufrió un accidente automovilístico. Con la parte filmada y las explicaciones terminó por hacerse un documental de la BBC, sobre la epopeya que no pudo ser.

En esa etapa inglesa Korda inició una estrecha amistad con Winston Churchill, que no tenía en ese momento cargo oficial alguno. Primero lo contrató como asesor, acordando un pago de cuatro mil libras por año. Después accedió a un plan de producción, que se titularía "El reinado de Jorge V", para el cual Churchill hizo un excelente resumen previo. Pero ambas colaboraciones quedaron finalmente anuladas, aunque el dinero fue gastado.

La suma de esos casos subraya el trasfondo crítico de la gloria conseguida. Por un lado Korda llegaba a conseguir de Prudential un refuerzo de medio millón de libras, invocando los planes de producción y el costo de construir nuevos estudios. Por otro lado Prudential se quejaba de las extravagancias de Korda, como el derroche de tiempo y de personal en la India o el descaminado acuerdo con Churchill. Ya en 1936 el desacuerdo explotó cuando Prudential dejó a Korda como jefe de producción en London Films pero le quitó las decisiones administrativas, lo que de hecho quitaba un respaldo a la producción. Así la compañía de seguros terminó por saber que el cine es un negocio imprevisible, donde las recetas fracasan.

LLEGAN LOS NAZIS. La amenaza del nazismo alemán reforzó en Korda su voluntad de sentirse británico. La amistad con Churchill fue un dato más en el cariño por la nueva patria. Por otro lado, el gobierno inglés había permitido la formación de un segundo Servicio Secreto, supervisado por Robert Vansittart, una "eminencia gris" del Ministerio de Relaciones Exteriores. En su reciente biografía, Drazin da por seguro que Korda fue reclutado para ese servicio, convirtiéndose en un espía de alto nivel. Estaba recomendado por su experiencia en Alemania y Austria, más la existencia de agentes de London Films en el continente, que podían servir como red de informaciones.

La línea política se hizo inequívoca con la declaración de guerra en 1939. En ese momento Korda lanzó **El león tiene alas**, un "docudrama" que comparaba la paz inglesa con los preparativos bélicos alemanes de los años previos, lo cual llevaba a que también Gran Bretaña debió armar su fuerza aérea (la RAF) que tan destacada actuación tendría después. La película tuvo tres directores (Michael Powell, Adrian Brunel, Brian Desmond Hurst) y un lustroso elenco británico, con Ralph Richardson, Merle Oberon, June Duprez, Flora Robson, quienes accedieron a trabajar por cinco libras esterlinas en una producción patriótica. Allí se produjo un curioso malentendido, cuando Korda pidió y obtuvo que Artistas Unidos le ayudara a financiar los gastos, porque no era suficiente lo que aportaba el Tesoro Británico. Terminado el rodaje, Artistas Unidos

recordó a Korda que tenía por contrato el derecho a distribuir **El león tiene alas** y allí chocó con el gobierno británico, donde se opinaba que una obra de propaganda sólo podía tener un distribuidor inglés. El caso se solucionó a favor de Artistas Unidos, pero la película tropezó después con el Ministerio de Relaciones Exteriores, que no quería verse acusado de introducir propaganda bélica en Estados Unidos, donde había toda una corriente aislacionista.

Alexander Korda

La línea patriótica prosiguió con la producción de **Lady Hamilton**, un melodrama histórico sobre los amores del almirante Nelson con una dama casada, hasta su muerte en la batalla naval de Trafalgar. Para esos papeles Korda contó con Laurence Olivier y Vivien Leigh, que habían vivido su notoria experiencia adúltera, pero el dato más valioso del plan era la inevitable comparación política, mostrando la defensa de Inglaterra en una guerra de 1805 contra Napoleón, como alusión implícita a otra guerra de 1940 contra Hitler. Esa guerra obligó a que **Lady Hamilton** fuera filmada en Hollywood, donde Korda volvió a ser un director.

Lady Hamilton trajo tres problemas a Korda. Antes del rodaje, el libreto fue severamente objetado por Joe Breen, representante del Código de Producción. La película sería la descripción de un adulterio y a Breen no le importaba que ese adulterio fuera histórico. En el libreto se introdujeron así dos condenas a los protagonistas, en un discurso de un sacerdote y en otro discurso del padre de Nelson. Además el adulterio quedaba castigado por voluntad divina, ya que Nelson moría después en la batalla y Emma Hamilton llegaría a la cárcel y a la muerte en la miseria.

Un segundo problema fue político. En Estados Unidos, un comité del Senado inició en setiembre 1941 una investigación para determinar si Hollywood estaba difundiendo una propaganda bélica que arrastrara al país a la guerra. Había 17 títulos cuestionados y Korda debió contestar por **Lady Hamilton**. Se defendió recordando que los amores de Nelson habían sido un tema histórico, que la empresa First National ya lo había filmado antes (**La divina dama**, Frank Lloyd, 1929) y que la versión moderna era muy cuidadosa al transcribir documentos de época. El tema desapareció cuando los japoneses atacaron en diciembre 1941, quitando argumentación a los aislacionistas americanos.

Korda no contestó una tercera objeción. En Londres, el productor Michael Balcon formuló algunas declaraciones patrióticas en mayo 1941. Se quejaba de que algunas personalidades inglesas (el actor Cedric Hardwicke, los directores Alfred Hitchcock, Victor Saville, Herbert Wilcox, Alexander Korda) hubieran buscado las comodidades de refugiarse en Hollywood mientras Inglaterra soportaba el peso del bombardeo alemán. En una virulenta carta a la prensa objetaba que esos directores prófugos no contribuyeran al esfuerzo bélico sino que estuvieran filmando operetas, lo cual era cierto en los casos de Saville y de Wilcox. Pero Korda no contestó ese ataque. Por un lado, **Lady Hamilton** no era una opereta sino un drama con cierta carga patriótica. Por otro lado, como apunta su biógrafo Drazin, no estaba en condiciones de explicar sus misiones de espionaje y servicio secreto para la cau-

sa británica. Su colaboración con el gobierno era un hecho demostrable, como se supo después por los datos que apuntaba su jefe de producción Cunynghame. Pero un espía nunca declara ser espía. En junio 1942 Korda fue nombrado Caballero del Imperio Británico, junto a Frederick Handley Page (fabricante de aviones) y a Robert Watson-Watt, inventor del radar. El lejano niño húngaro había triunfado.

EL MAGNATE. Korda supo aprovechar su segundo período en Hollywood. Produjo **El libro de la selva**, sobre Kipling, sin la India pero otra vez con el joven Sabu. Se asoció con Ernst Lubitsch para **Ser o no ser**, una sátira contra el nazismo que alcanzó enorme éxito, pese a la difundida opinión de que no había que hacer bromas con los nazis y menos aun en un año de guerra (1942). Más importantes debieron ser sus conversaciones con productores de Hollywood, tramando infinitas combinaciones de negocios, que procuró concretar en la década inmediata. En una primera etapa convenció a Artistas Unidos para que distribuyera películas inglesas dirigidas por Noël Coward, Michael Powell y Emeric Pressburger, aunque había sido ajeno a su producción.

Vuelto Korda a Gran Bretaña, su filmografía en la postguerra acumula nada menos que 56 títulos, entre 1945 y 1956, enumerados al final de la biografía de Drazin. Pero esa información requiere ajustes. De esa lista, Korda sólo dirigió y produjo **La mujer lejana** y **Una mujer en mi pasado** (sobre Oscar Wilde). Produjo otros títulos que dirigieron Julien Duvivier, Carol Reed y Anthony Kimmins, pero fue "productor ejecutivo" en muchos otros, supervisando inversiones de capital ajeno. De hecho asumió como gran empresario y como una autoridad en el cine inglés que había contribuido a levantar.

Ese nuevo empresario tuvo nuevos problemas. Un acuerdo inicial con Metro Goldwyn Mayer dio a Korda la administración de dinero americano, pero la MGM terminó por objetarle algunas medidas, como la compra a Winston Churchill, por 50.000 libras, de una *Historia de los Pueblos de Habla Inglesa,* texto que difícilmente podría ser llevado al cine y que la Metro terminó por rechazar. En seguida Korda peleó con el productor Sidney Bernstein por la confusa compra de acciones de la productora British Lion. Fracasó asimismo el intento de que Korda, Samuel Goldwyn y David O. Selznick compraran una sala céntrica en Londres, paso necesario para apartarse de las muchas salas que poseía la Rank Organization.

Fueron especialmente accidentados los tratos de coproducción con los mismos Goldwyn y Selznick. Con el primero produjo **El Pimpinela triunfante**, segunda versión de **La pimpinela escarlata** de 1935, ahora con David Niven en el papel de Leslie Howard. El resultado final disgustó profundamente a Goldwyn, lo cual llevó a algunas correcciones antes del estreno. Fue aun peor el trato con Selznick, un productor habitualmente exigente, en cuya carrera hubo sonadas peleas con George Cukor, Victor Fleming, John Huston y otros directores. En el plan de **Corazón indómito** la estrella sería Jennifer Jones, esposa de Selznick, lo que explica que este haya enviado a los directores Powell y Pressburger un memorándum de catorce hojas, donde subrayaba que toda desviación de sus indicaciones sería una ruptura del contrato. El resultado final de **Corazón indómito**, aun después de los retoques que Selznick hizo dirigir a Rouben Mamoulian, fue poco público y mala crítica.

Las relaciones comerciales llegaron a un punto crítico cuando se terminó **El tercer hombre** (Carol Reed, 1949). Se trataba de una producción de Korda, con rodaje íntegro en Europa, pero Selznick había aportado capital, intérpretes (Alida Valli, Joseph Cotten) y sobre todo consejos, para que la película fuera comprensible por un público americano. A cambio de ello tenía los derechos de la exhibición en Estados Unidos. Con su habitual megalomanía comenzó por anunciar que ésa era "A Selznick Picture", lo que disgustó seriamente a Korda. El pleito inmediato terminó por el acuerdo de que los anuncios debían decir "A Selznick Release", porque sólo la distribución era suya. Pero también era suyo el producido de la exhibición americana de **El tercer hombre** durante los siguientes diez años, y fueron suyos los derechos de venta sobre la pegadiza melodía de Anton Karas en cítara, que ocupa cargosamente la banda sonora de la película. O sea que Korda se vio privado de una fortuna. Ambos hombres quedaron peleados.

ENFOQUE ATRASADO. En una reflexión sobre las etapas finales de Korda, su biógrafo Drazin señala que el empuje puramente empresario no estaba en armonía con la época, donde comenzaba a importar un cine con realidad social. El mejor ejemplo podía ser el neorrealismo italiano (De Sica, Rossellini, Visconti), pero también en Inglaterra aparecía un cine más documental y un conjunto de comedias innovadoras en el grupo Ealing. Entretanto, Korda seguía atado a las adaptaciones literarias o teatrales como **Una mujer en mi pasado** (Wilde), **Anna Karenina** (Tolstoy) o **El caso Winslow** (Rattigan) o a festejar al Imperio Británico con **Lucha por un trono** o las nuevas versiones de **Las cuatro plumas**. Según Drazin, el productor estaba eligiendo una Gran Bretaña de alta sociedad y clubs masculinos, mientras el país entero se renovaba, como su amigo Churchill lo había descubierto al ser derrotado en las elecciones de 1945 (p. 328).

Korda se divorció de Merle Oberon en 1945, tras seis años de matrimonio, y alternó sus nacientes problemas empresarios con la melancolía personal. Fue por entonces que cenó con Joan Fontaine y le hizo reflexiones que ella recogió en su Diario: "Debes buscar lo imposible. Si cumples tus ambiciones, nada queda por hacer (...) Yo era un niño pobre en Hungría cuando concebí mis sueños. Quería pertenecer al país más importante, ser rico, respetado, casarme con la mujer más hermosa, ser famoso en el mundo (...) He hecho todo eso. Me he convertido en un súbdito británico, he fundado mi compañía cinematográfica, he sido dueño de un yacht, Winston Churchill es mi gran amigo, me he casado con Merle, fui nombrado caballero (larga pausa). Ya no me quedan sueños."

Korda falleció en Londres, de un ataque cardíaco, en enero 1956. En el funeral, Laurence Olivier pronunció sentidas palabras. El testamento dejaba poco dinero y la orden de liquidar London Films. Sobre el punto, su biógrafo Drazin señala la sospecha de que Korda llevó su fortuna a una cuenta numerada en Suiza, lo cual la haría inaccesible a sus peleados deudos. Tres años después, su hijo Peter Korda ordenó un servicio fúnebre conducido por un pastor húngaro, para enterrar las cenizas. En esa ceremonia de febrero 1959, su ex esposa María Corda y su viuda Alexa Boycun se pelearon a los gritos, con insultos que no sería decoroso transcribir.

Korda, British Only Movie Mogul, por Charles Drazin; Sidgwick & Jackson, Londres, 2002. 412 págs.

El País Cultural, 15 de octubre 2004.

Títulos citados (dirigidos por Alexander Korda, salvo donde se indica).
Amores de Don Juan, Los (*The Private Life of Don Juan*, Gran Bretaña-1934); **Anna Karenina** (Gran Bretaña-1948) dir. Julien Duvivier; **Az aranyember** (Hungría-1919); **Caso Winslow, El** (*The Winslow Boy*, Gran Bretaña-1948) dir. Anthony Asquith; **Catalina de Rusia** (*Catherine the Great*, Gran Bretaña-1934) dir. Paul Czinner; **César** (Francia-1936) dir. Marcel Pagnol; **Corazón indómito** (*Gone to Earth*, Gran Bretaña-1950) dir. Michael Powell y Emeric Pressburger; **Cuatro plumas, Las** *(Four Feathers, The*, Gran Bretaña-1939) dir. Zoltan Korda; **Divina dama, La** (*The Divine Lady*, EUA-1929) dir. Frank Lloyd; **Espectro errante, El** (*The Ghost Goes West*, Gran Bretaña-1935) dir. René Clair; **Fanny** (Francia-1932) dir. Marc Allégret; **Fuego sobre Inglaterra** (*Fire Over England*, Gran Bretaña-1937) dir. William K. Howard; **Hombre de Arán**, El (*Man of Aran*, Gran Bretaña-1934) dir. Robert Flaherty; **Internado de señoritas** (*Mädchen in Uniform*, Alemania-1931) dir. Leontine Sagan; **Lady Hamilton** (*That Hamilton Woman*, Gran Bretaña-1941); **Laughter** (EUA-1930) dir. Harry d'Abbadie d'Arrast; **León tiene alas, El** (*The Lion Has Wings*, Gran Bretaña-1939) dir. Adrian Brunel, Brian Desmond Hurst, Michael Powell y (sin figurar) A. Korda; **Libro de la selva, El** (*Jungle Book*, EUA-1942) dir. Zoltan Korda; **Lo que vendrá** (*Things to Come*, Gran Bretaña-1936) dir. William Cameron Menzies; **Lucha por un trono** (*Bonnie Prince Charlie*, Gran Bretaña-1948) dir. Anthony Kimmins; **Marius** (Francia-1931); **Men of Tomorrow** (Gran Bretaña-1932) dir. L. Sagan y Zoltan Korda; **Mujer lejana, La** (*Perfect Strangers*, Gran Bretaña-1945); **Pimpinela escarlata, La** (*The Scarlet Pimpernel*, Gran Bretaña-1934) dir. Harold Young; **Pimpinela triunfante, El** (*The Elusive Pimpernel*, Gran Bretaña-1950) dir. Michael Powell y Emeric Pressburger; **Princesa se enamora, La** (*The Princess and the Plumber*, EUA-1930); **Rembrandt** (Gran Bretaña-1936); **Rive gauche** (EUA-1931); **Sangre y marfil** (*The Elephant Boy*, Gran Bretaña-1935/37) dir. R. Flaherty y Zoltan Korda; **Ser o no ser** (*To Be or Not to Be*, EUA-1942) dir. Ernst Lubitsch; **Sólo para señoras** (*Service for Ladies*, Gran Bretaña-1932); **Tercer hombre, El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949) dir. Carol Reed; **Una moderna Dubarry** (*Eine Dubarry von heute*, Alemania-1927); **Una mujer en mi pasado** (*An Ideal Husband*, Gran Bretaña-1948); **Vida privada de Enrique VIII, La** (*The Private Life of Henry VIII*, Gran Bretaña-1933); **Vida privada de Helena de Troya** (*The Private Life of Helen of Troy*, EUA-1927).

Secretos de Hollywood
Del ejército como censor

EN 1944 LA MARINA norteamericana tenía en sus filas a 29 indios navajos como personal de tropa y como una misión especial en el área de comunicaciones. Eran bilingües, podían convertir a su idioma las instrucciones recibidas en inglés y las transmitían a otros indios navajos, por radio o por teléfono, hasta puestos distantes. El idioma navajo fue así un código de comunicación militar que los japoneses no pudieron descifrar.

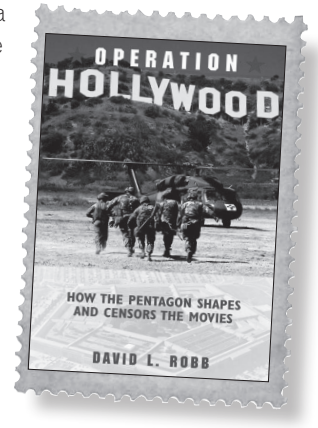
Hasta 1969 esa colaboración bélica de los navajos no fue difundida por el Departamento de Defensa de Estados Unidos. Después fue reconocida en once líneas de la enciclopedia Oxford sobre la Segunda Guerra Mundial, pero no figura mencionada en la Enciclopedia Británica ni en otros libros donde sería procedente encontrarla. El gobierno norteamericano demoró 57 años en dejar una constancia oficial de su reconocimiento, pero sólo encontró a cuatro navajos sobrevivientes cuando finalmente se concretó la ceremonia de entrega de medallas, realizada por el presidente Bush en julio de 2001.

EN CINE. Poco antes de esa ceremonia el tema Navajos había llegado al cine, aparentemente por primera vez, en un film titulado **Windtalkers**, estrenado localmente (setiembre 2002) como **Códigos de guerra**. Describe el ataque norteamericano a la isla de Saipan (junio 1944), entonces en poder de los japoneses. Allí figura, en efecto, la transmisión por teléfono de datos militares, en el idioma navajo, para lo cual dos auténticos indios fueron incluidos en el elenco.

Códigos de guerra luce una intención crítica en sus realizadores (director y coproductor John Woo, libretistas John Rice y Joe Batteer). Un diálogo recuerda viejas batallas entre indios y americanos blancos, con un personaje que agrega una reflexión profética: "Quizás dentro de cincuenta años estaremos almorzando junto a los japoneses". Otra secuencia señala el racismo fanático con que uno de los soldados ataca al camarada navajo, porque lo cree inferior y porque su rostro se parece al de los japoneses. Esa es una pelea brutal, con puntapiés en el rostro, pero no es tan grave como el otro dato trágico de esas luchas, que concierne al gobierno. Ese otro dato dice que si un oficial americano ve a un indio navajo que está en peligro de quedar prisionero, debe matarlo de inmediato, para evitar que el código caiga en poder del enemigo.

PROVOCANDO AL CENSOR. En enero 2000, cuando el libreto de **Códigos de guerra** fue presentado al Departamento de Defensa, empezó una de las muchas batallas secretas de Hollywood con el gobierno. Allí se mostraba a un soldado americano, apodado el Dentista, que con su bayoneta retira la dentadura de oro al cadáver de un japonés. El Ejército consiguió eliminar esa escena.

La orden de matar al Navajo para que no caiga prisionero fue otra larguísima discusión. El Departamento de Defensa sostuvo que esa orden no existió y que debía eliminarse su mención en el argumento, pero los productores tenían abundantes testimonios sobre su realidad. Fuera o no verdad, el gobierno se oponía a que un militar de alta graduación apareciera en la película dando esa orden criminal a un oficial que pudiera supervisar a indios navajos en el frente. El conflicto se solucionó con un diálogo ambiguo, donde el sargento a cargo (Nicolas Cage) recibe la orden de cuidar que el Código no caiga en poder del enemigo, sin más detalles sobre la forma de evitarlo. La revisión de la película (que el cable exhibió durante octubre y noviembre) prueba sin embargo que los productores ganaron parte de la discusión. Cerca del final, Nicolas Cage admite haber matado en la batalla a uno de los indios navajos y da su explicación en muy pocas palabras, señalando que él debía cumplir sus órdenes, protegiendo el secreto del Código.



UN TEMA IGNORADO. El caso de **Códigos de guerra** ocupa apenas siete páginas en un libro revelador que se titula *Operation Hollywood* y que detalla docenas de casos similares, a lo largo de 49 capítulos y 382 páginas. Para filmar cine bélico, las empresas cinematográficas no tienen los aviones, los barcos, los tanques de guerra, los uniformes y muchos otros implementos. Deben pedir lo necesario al Departamento de Defensa, donde ya existe una oficina dedicada a tramitar esas solicitudes, y esa oficina empieza por solicitar el texto del libreto proyectado. Ese es el comienzo de la censura oficial.

Las instrucciones que teóricamente debe aplicar el Departamento de Defensa conciernen a la veracidad del retrato previsto en la ficción. Pero de hecho, los censores miden hasta donde quedan bien las instituciones y el personal en todos los niveles de Ejército, la Marina y la Aviación. De allí surgen las instrucciones a los productores, para suprimir o modificar tal escena o tal línea de diálogo. Hechos todos los cambios, la película puede quedar convertida en un órgano de propaganda militar o centro de reclutamiento. Por lo contrario, puede ocurrir que los cambios sean imposibles o que los productores se muestren tercos. Entonces se llega a una lista de 27 películas rechazadas, como las que detalla el libro en la página 121, realizadas finalmente sin apoyo del Ejército. Todos los títulos son allí de los años 1990 a 2000, presumiblemente porque esa fue la documentación cedida al autor David L. Robb, pero otras fuentes certifican que la vigilancia del Departamento de Defensa sobre el cine ha existido durante décadas.

En esa Lista de rechazos aparece **Trece días** (*Thirteen Days*, 2000), reconstrucción dirigida por Roger Donaldson sobre la crisis de los misiles en Cuba (1962). En aquel momento histórico, varios militares y en especial el general Curtis LeMay (1900-1990) eran partidarios del ataque militar a Cuba. Si el presidente Kennedy hubiera accedido, ese hubiera sido el comienzo de la Tercera Guerra Mundial, enfrentando a Estados Unidos y la URSS. Pero no fue así. Para la versión cinematográfica, el Ejército había ordenado que LeMay aparezca menos belicoso, aunque su agresividad fue un hecho reconocido en sus biografías.

En la misma lista figura **La delgada línea roja** (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998) en apariencia porque la novela de James Jones y el libreto de Malick se muestran escépticos sobre la guerra. Entre 1951 y 1953 el escritor Daniel Taradash y la empresa Columbia, ante similares presiones del Ejército, debieron hacer 16 trabajosas modificaciones a otra novela de James Jones, consiguiendo que **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, dir. Fred Zinnemann) fuera un éxito con el público, con la crítica y con la academia de Hollywood. Medio siglo después, **La delgada línea roja** no tuvo tanta suerte.

Tampoco **Forrest Gump** (Robert Zemeckis, 1993) recibió ayuda del Ejército, debido a que el retrato del protagonista (Tom Hanks) lo convertía en un semi-idiota. El personaje formaba parte de los llamados "Cien Mil de McNamara", reclutados en 1966 entre aquellos soldados que tras haber fallado en las pruebas de inteligencia fueron enviados a Vietnam. En una versión preliminar del libreto, el protagonista dice: "Alguien me explicó después que se trataba de un experimento, poniendo juntos a un grupo de tontos y estúpidos que nunca discutirían las órdenes". Pero la línea desapareció tras la censura.

OJOS BIEN CERRADOS. Los alegres partidarios del "cine de autor" siguen creyendo que el director es el dueño de su película. Se han negado durante décadas a enterarse de cómo los problemas internos de la industria, especialmente en Hollywood, modifican el producto que se quiso hacer. Se han negado a ver los cambios impuestos por el moralizante Código de Producción y después los producidos por las vergonzantes Listas Negras del comunismo (desde 1947). Les hace falta este libro para enterarse de cómo el Pentágono retocó la historia cuando el cine enfocó las dos guerras mundiales, la de Corea, la de Vietnam o la crisis de los misiles en Cuba, sin olvidar los relatos de intervenciones de Estados Unidos en Chile, en Grenada o en Panamá. Apenas Hollywood se ocupe de Irak, las discusiones serán muy interesantes.

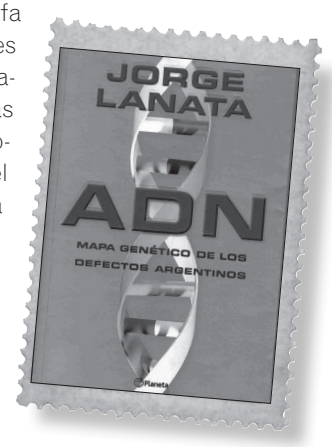
Operation Hollywood, de David L. Robb; Prometheus, Amherst, New York, 2004. 384 págs.

El País Cultural, 26 de noviembre 2004.

Jorge Lanata y los defectos argentinos

EN LA PRIMERA LÍNEA, Lanata se confiesa: "Hace años que este libro me escribe". Sufrió contratiempos durante esos años. Dice que tuvo que escribir otros dos libros, que se llamaron ***Argentinos Uno*** y ***Argentinos Dos***, para acercarse al tema. Después cambió el primer título ***DNI*** (o sea Documento Nacional de Identidad) por este ***ADN***, que se ofrece como "mapa genético de los defectos argentinos", según el subtítulo, pero que aspira a mucho más. Quien haya tolerado sus 318 páginas deducirá que el sueño de Lanata ha sido crear la Gran Enciclopedia Argentina, abarcando historia y literatura, con algo de bueno y mucho de malo, con acopio de centenares de palabras ajenas y a menudo con ingenio: "¿En qué se diferencia un argentino de un terrorista? En que el terrorista tiene simpatizantes" (p. 161).

DEMASIADA PROSA. Pero hay que llegar a la página 120 para encontrar el primer defecto argentino de la lista, que es el narcisismo. Gracias al laborioso equipo de lectura, eso viene completo, con dos páginas sobre mitología griega y la debida figuración de Narciso, Liríope, Tiresias, Némesis, la ninfa Eco y la mención incidental de Freud, Adler y Jung, tres pensadores que se ocuparon de los complejos personales. Cien páginas previas a Narciso aparecen cubiertas con la erudición derramada sobre Lanata por su laborioso equipo de lectura, que primero explica la química del ADN y después plantea y discute los problemas de la identidad, lo cual se estira a ocho inútiles páginas sobre la evolución política, social y religiosa de Estados Unidos (p. 51). Más cerca del tema, Lanata empieza por dudar que exista una identidad argentina, en la que se incluyan los pescadores de Península Valdés o las maestras de Formosa (p. 15), así como otras zonas, profesiones y vocaciones muy distintas. De hecho el autor se propone preguntas que nadie sabría contestar, porque sólo con aproximaciones alguien podría definir una identidad inglesa, francesa, argentina, alemana o coreana. La gente es muy variada y las generalizaciones tienen siempre un enorme margen de error.



Lanata lo sabe, pero el plan enciclopédico y su laborioso equipo de lectura le permiten lucirse, viajando por el pensamiento universal. Juega de culto cuando dedica ocho excesivas páginas a una biografía de Manuel Dorrego (1787-1828) o cuando repite frases de pensadores argentinos como Joaquín V. González, Juan Bautista Alberdi, José Ingenieros, Carlos O. Bunge, Esteban Echeverría, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Julio Mafud, Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Leopoldo Lugones, Víctor Massuh o Tomás Eloy Martínez, entre otros compatriotas citados, más una Bibliografía final que abarca ocho páginas. También es muy extensa la lista de escritores extranjeros que convoca, lista que da a Lanata un exagerado prestigio de cultura internacional. Esa otra nómina comprende a Ernest Renan, Bertrand Russell, David Hume, José Ortega y Gasset, Voltaire, Miguel de Unamuno, Francisco Quevedo, Rudyard Kipling, Vicente Blasco Ibáñez, Primo Levi. No se trata desde luego de que esos pensadores hayan escrito sobre Argentina. Se trata de que sus ideas y frases puedan ser utilizadas como apoyo para las ideas y frases de Lanata. Así el llamado"entreguismo" del argentino al poder extranjero imperial aparece analizado con el ejemplo de Gunga Din, el aguatero de la India que quería ser inglés, según relato de Rudyard Kipling, que George Stevens dirigió en cine en 1939. Aquí Lanata mete mano a la erudición rápida, señalando que el guión de esa película era de William Faulkner, dato mal leído en alguna biografía del escritor norteamericano. La verdad era que Faulkner tuvo en 1936 una mínima intervención, sin crédito oficial alguno, en una adaptación de Kipling que tres años después reescribieron Ben Hecht, Charles MacArthur, Fred Guiol y Joel Sayre, quienes figuran como libretistas en los créditos de **Gunga Din**, donde Faulkner no está. El laborioso equipo de lectores para Lanata no llegó a tanta erudición cinematográfica, pero a él le pareció lustroso mencionar a Faulkner en la metáfora que él llama Complejo Gunga Din, donde quema como traidores apátridas a Julio Roca (h.), Ezequiel Martínez Estrada, los Alsogaray, Martínez de Hoz, los Anchorena, Carlos Menem y otros "entreguistas filosóficos", como Sarmiento, Bunge, González Rivadavia y Pellegrini (p. 138).

ALGO ÚTIL. La erudición del laborioso equipo asesor, que ha leído y buscado mucho, ha servido a Lanata en algunas páginas. Señala que el mismo nombre Argentina deriva de ***argentum,*** que significa plata, pero el país nunca tuvo minas de plata y el Río de la Plata tiene el nombre equivocado. Más útil que esa paradoja es un capítulo que titula "Inventos Argentinos", donde procura desinflar algunas jactancias nacionales, especialmente las porteñas. El examen de tales presuntos inventos argentinos abarca la clasificación de huellas dactilares, el "colectivo", el bolígrafo o "birome", la calle más larga (Rivadavia) o más ancha (9 de Julio), la yerba mate, la taba, el dulce de leche, las empanadas y la cédula de identidad. En cada caso hay antecedentes extranjeros y los argentinos no deberían jactarse de lo que inventaron otros. En cambio, parecen haber sido argentinos los inventos de ciertos útiles de tortura como la "picana eléctrica" y el "tacho", aplicados por el truculento comisario Polo Lugones, quien también persiguió a su padre Leopoldo Lugones y lo empujó al suicidio, según averiguación de Lanata o de su laborioso equipo asesor (p. 184). Esa erudición sirvió también para enumerar los 17 apellidos ilustres que integraron las clases altas argentinas durante dos siglos. Los encuentra en un libro de Diana Hernando Ling que se titula ***Linajes y política*** (p. 39) y que está omitido en las ocho páginas finales de bibliografía utilizada. Para la Gran Enciclopedia Argentina que soñó el autor, los grandes nombres del "mapa del poder" tenían que estar.

A esa soñada enciclopedia le sobran citas entre comillas y le sobra prosa de Lanata. Es sólo una acumulación a la que faltan un orden, una coherencia, un índice, que la asemejen a la Británica y a otros modelos del género. En este libro que explica el narcisismo habría sido útil que Lanata aplicara una autocrítica más rigurosa. Con su vasta experiencia en diarios, revistas, televisión y hasta cine, el autor sabe que lectores y espectadores son convencidos más fácilmente por los datos concretos que por las generalizaciones. Pero no lo aplica. En página 273 enumera los motivos que habrían llevado al país a "un abismo" y menciona, con toda razón, la corrupción, el mal uso de los fondos oficiales y el descrédito de la justicia. Habría ganado convicción ilustrando la idea con nombres propios elegidos en los diez años del gobierno Menem. Allí están los jerarcas como Granillo Ocampo y Oscar Camilión, que cada mes cobraban sobresueldos ilegales de treinta mil dólares, sin comprobante. Allí pudo mencionar a la procesada María Julia Alsogaray (que está presa), a Matilde Menéndez y a otros ex directivos de asistencia social del PAMI. En cuanto a la justicia, le sobrarían ejemplos con el caso Cabezas, la Embajada de Israel, la AMIA, la inoperancia de jueces y fiscales frente a los sobornos en el Senado y frente al crimen de García Belsunce. Esos son los derivados de los "defectos argentinos", que Lanata debía documentar, porque conoce muy bien esos materiales y ha escrito al respecto. Pero en este último plan de ***ADN*** ("hace años que este libro me escribe"), estaba empeñado en superar al periodista que ya fue y convertirse en el historiador y el ensayista. Ese nuevo Lanata olvida la útil concisión y se estira a las citas y a las 320 páginas, para dar cabida a los muchos cuadernos de apuntes que le brindó su laborioso equipo. Hay un toque de Narciso en ese error de plan.

ADN – Mapa genético de los defectos argentinos, de Jorge Lanata; Planeta, Buenos Aires, 2004. 320 págs.

El País Cultural, 7 de enero 2005.

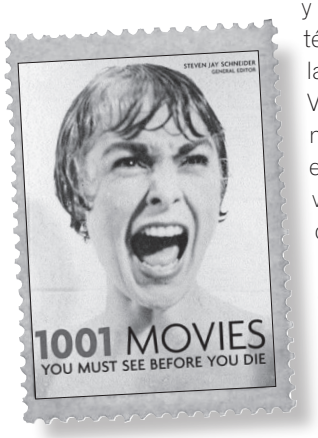
Un libro ambicioso
Eligiendo lo mejor

LAS ENCUESTAS SOBRE Mejores Films del Mundo suelen originar objeciones y discusiones, porque nadie ha visto todo lo necesario, porque la memoria es falible, porque algunos votos son caprichosos y porque elegir diez títulos obliga a borrar muchos otros. Aun así, esas iniciativas, con sus complementarios debates, terminan por ser una forma de la educación cinematográfica, una introducción a un tema que no es sólo de estética sino de historia, apenas el debate se traslada de "lo mejor" a "lo más importante" en la evolución del cine, con factores técnicos y sociales que es imprescindible considerar. Hoy sería insensato incluir entre

"lo mejor" a **El cantor del jazz** (1927) o **El manto sagrado** (1953) pero esos títulos fueron marcas históricas en el comienzo del cine sonoro y en el comienzo del CinemaScope y las pantallas anchas.

AMPLIAR EL CUADRO. Un reciente libro procura cubrir la utilidad de las encuestas y romper al mismo tiempo sus límites habituales. Se titula ***1001 películas que hay que ver antes de morir,*** deriva de un original norteamericano (Random House, 2003) y es un poderoso volumen de 960 páginas, que cubre efectivamente un millar de películas, dándoles media página, o una página o hasta dos páginas, según los despliegues de textos e ilustraciones que hubo en cada caso. En las excelencias del producto es necesario apuntar que el libro fue muy bien "impreso y encuadernado en China", según consta al comienzo, y deben apuntarse también la superior calidad del papel, de las fotografías (muchas en color) y de la reproducción. La apariencia es inobjetable. Los textos son la suma de colaboraciones escritas por 58 críticos de varios países, sin errores aparentes en la documentación, aunque algunas crónicas son perspicaces y otras se quedan en la acumulación de adjetivos. Si bien los textos fueron escritos en inglés, el equipo de siete traductores españoles ha cumplido a su vez con su deber.

ENORME INVENTARIO. En el conjunto y como pieza destacada en cualquier biblioteca, el libro es un buen panorama sobre un siglo de cine. Comienza razonablemente con títulos primitivos, como **El viaje a la luna** de Méliès (1902), **El gran robo del tren** de Edwin S. Porter (1903) y **El nacimiento de una nación** de Griffith (1915). A eso siguen varios clásicos del cine mudo y una larga cabalgata del cine sonoro, en impecable orden cronológico, cuyos últimos títulos son un variado muestrario del cine reciente: **Pandillas de New York** (Scorsese), **El pianista** (Polanski), **Hable con ella** (Almodóvar), **Ciudad de Dios** (Meirelles y Lund), **El arca rusa** (Sokurov), **Chicago** (Rob Marshall), **Invasiones bárbaras** (Arcand) y **Kill Bill** (Tarantino). En cada caso se agregan la ficha técnica de la película y sus premios y candidaturas en la Academia de Hollywood y en los festivales de Berlín, Venecia y Cannes. Tanta documentación elimina algunas discusiones de la sobremesa. El enfoque también es muy amplio. Según el libro, antes de morirse hay que ver veinte películas de Hitchcock, diez de Bergman, seis de Jean Renoir, cuatro de Chaplin, cuatro de Tarkovski.



Pero la lista no se queda en los nombres consagrados. También da sus espacios a los polacos Kieslowski y Munk, a los iraníes Kiarostami y Makhmalbaf, al griego Angelopoulos, al español Víctor Erice, a los italianos Taviani y Olmi, a varios remotos realizadores de China, India, Israel y Turquía, a norteamericanos independientes que cabe rotular de "Off Hollywood", como Jim Jarmusch, John Sayles, Darren Aronofsky o Michael Moore. Esa voluntad de amplitud queda expresada también por un adicional Índice de Géneros (Amor, Acción, Fantástico, Bélico, Ciencia Ficción, Comedia, etc.) donde aparecen doce títulos de "cine experimental" y otros doce de "vanguardia", aunque sería difícil precisar los límites entre ambas zonas.

CONCESIONES. Algunas páginas dan la impresión de que para rellenar la cifra de 1001 los coordinadores se han resignado a incluir algunas películas de discutible calidad. Mucha gente puede morir sin arrepentimiento alguno por no haber visto **Babe, el chanchito valiente** (Noonan), **El profesor chiflado** (Jerry Lewis), **Los diez mandamientos** (Cecil B. DeMille), **El pájaro de las plumas de cristal** (Darío Argento), **Pink Flamingos** (John Waters) o **Los idiotas** (Lars von Trier), entre dos docenas de títulos prescindibles.

Algunas de esas películas podrían ser defendidas como buenas representantes de un país, de un género, de una época, de un realizador, con lo cual se ganarían su sitio en un panorama del cine mundial que aspira a ser completo. Pero lo malo de lo que sobra es que está quitando sitio a lo que falta. Un Índice de realizadores, al final del libro, permite analizar la situación y descubrir que en los 1001 títulos se han producido serias omisiones. En el libro no figuran **El gran dictador** (Chaplin), **Lustrabotas** (De Sica), **Octava mujer de Barba Azul** (Lubitsch), **El círculo** (Panahi), **Fueros humanos** (Borzage). Faltan tres importantes títulos de John Ford, que fueron **El delator**, **Hombres de mar** y **Fuimos los sacrificados**. Falta **Anna Christie**, primera película sonora de Greta Garbo (1930), pero también faltan **Ana Karenina** y **María Walewska**, ambas de Greta con dirección de Clarence Brown, quien no aparece en el Índice de realizadores. No se menciona película alguna del húngaro Istvan Szabó, del sueco Alf Sjöberg, del japonés Masaki Kobayashi, del ruso Grigori Chujrai, que hicieron varios títulos valiosos. Aunque el Índice de géneros puntualiza la inclusión de 19 títulos de cortometraje (por Huston, Buñuel, Resnais, Vigo y otros) faltan todos los cortos de Chaplin, 1914 a 1918, que tuvieron influencia fundamental. Entre los 58 críticos a los que se pidieron opiniones y textos, enumerados alfabéticamente al principio, no hay ninguno de América Latina ni de España, lo cual ayuda a explicar que en las 1001 películas no figure ninguna del argentino Torre Nilsson ni de los mexicanos Emilio Fernández y Arturo Ripstein. Habría sido sensato incluir algo de todo ello en lugar de ciertos títulos rutinarios y de otros experimentales o de vanguardia. El panorama se resiente.

CONTRATIEMPOS. Dos percances adicionales pueden afectar al lector sudamericano de este libro. Uno es la frecuente diferencia entre los títulos cinematográficos usados en España y los de América Latina. Quien recorra aquí el índice podrá preguntarse qué película se esconde detrás de ciertos títulos desconocidos. Es el caso de **Hasta que llegó su hora** (**Érase una vez en el Oeste**, Sergio Leone), **Satanás** (**El gato negro**, Edgar Ulmer), **El misterio von Bulow** (**Mi secreto me condena**, Barbet Schroeder), **Hampa dorada** (**El pequeño César**, Mervyn Le Roy), **Uno de los nuestros** (**Buenos muchachos**, Scorsese), **Lirios rotos** (**Pimpollos rotos**, D.W. Griffith) y veinte ejemplos más. Hace ya muchos años que las editoriales españolas publican libros de cine sin atender ese problema, aunque quieren vender esos libros en América Latina. La sencilla solución sería publicar siempre un índice adicional de títulos originales (por lo menos inglés, italiano, francés) útil en todo país.

Un segundo problema es más difícil. El libro propone que antes de morir, un buen aficionado cinematográfico vea **Olimpiada de Tokio** (Ichikawa), **El manuscrito**

encontrado en Zaragoza (polaca, Wojciech Has), **Wanda** (Barbara Loden, calificada aquí de "obra maestra del cine independiente"), **Le Chagrin et la pitié** (Marcel Ophüls), **Ceddo** (Ousmane Sembene), **Sherman's March** (Ross McElwee), **The Thin Blue Line** (Errol Morris) y **Hotel Terminus: Klaus Barbie** (Marcel Ophüls), entre otros títulos prestigiados por festivales y por la crítica extranjera. Será buena cosa conservar y aun ampliar esa lista, pero la realidad es que se trata de títulos inaccesibles, que no están en video y que difícilmente aparezcan en TV Cable. Revelan lo difícil que es llegar a películas ajenas a los circuitos norteamericanos mayores y revelan el privilegio que ostentan los espectadores de Estados Unidos y de Europa. Con lo cual, este libro es muy valioso, pero cultiva frustraciones. Algunas de sus películas sólo se podrán ver después de morir.

1001 películas que hay que ver antes de morir, coordinación por Steven Jay Schneider, textos de 58 colaboradores; Grijalbo, Barcelona, 2004; 960 págs.

El País Cultural, 1 de abril 2005.

Una estrella singular

EN ABRIL SE cumplen quince años de su muerte y en setiembre los cien años de su nacimiento, con lo que el 2005 parece propicio para que el mundo se entere de quién fue Greta Garbo, supuesto que no lo supiera. Muchas e inevitables Notas Aniversario procurarán informarlo, queriendo apresar en palabras a quien fue calificada de divina, inefable y etérea. En el veredicto del crítico Kenneth Tynan, "Lo que uno ve en otras mujeres cuando está ebrio, lo ve en Greta cuando está sobrio". Fueron palabras de aproximación. Otra útil manera de informarse sobre ella es revisar un video titulado **La divina Garbo**. Es un documental dirigido por Susan F. Walker que recoge noticiarios y fragmentos de películas, incluyendo sus primeras palabras en el cine sonoro (en **Anna Christie**, 1930). La presentadora es Glenn Close, que dice lo correcto sobre la estrella.

Greta cultivó por timidez una identidad mitológica, que la llevó a que otros le concedieran una estatura legendaria y la compararan con la Esfinge de Egipto. Alguien hizo una composición fotográfica al respecto. En sus quince años de Hollywood, siempre con Metro Goldwyn Mayer, accedió inicialmente a ciertas obligaciones del estrellato, como las fotos publicitarias y las entrevistas de prensa, pero pronto tuvo conciencia de su importancia y se negó a esas concesiones. Allí adquirió una fama de retraída y ermitaña. El historiador y crítico John Bainbridge, autor de su mejor biografía (1955), recogió su aclaración de que cuando dijo "I want to be alone" no quiso pedir que la dejaran sola sino que la dejaran tranquila, lo cual no era mucha diferencia. También apunta que tras su retiro en 1941, Greta ha llegado a revisar películas propias, en el Museo de Arte Moderno de New York, haciendo comentarios sobre sí misma pero en una peculiar tercera persona: "Mírala, ahora va a pedir dinero", o también: "Oh, por favor, fíjate en el peinado que le hicieron". Esos pasos de distanciamiento de sí misma tuvieron también otra formulación. Vivió mayormente sola, en hoteles de varias ciudades americanas y europeas, bajo los nombres de Miss Harriet Brown (el más frecuente), Miss Karin Lund, Miss Jane Emerson, Miss Emily Clark, Miss Mary Holmquist o Miss Gussie Berger. Obligada a caminar por la calle, no quería que el público reconociera bajo ese sombrero de alas anchas a la famosa Greta Garbo. En cuanto a sus romances, una larga especulación incluye los nombres del actor John Gilbert y del músico Leopold Stokowski, en ambos casos sin matrimonio.

EL ASCENSO. Greta Gustafsson nació en Estocolmo, el 18 de setiembre de 1905, en un hogar de clase media, la menor de tres hermanos. La muerte del padre, en 1920, la obligó a trabajar, primero en una barbería, más tarde en las grandes tiendas PUB. La pose para fotografías publicitarias y después para un corto metraje de esas tiendas sirvió para revelar su particular fotogenia. De allí pasó a protagonizar un film cómico de Erik A. Petschler, titulado **Luffar-Peter** (literalmente "Pedro el vagabundo"), que le despertó la vocación de actuar. Se inscribió en la Academia del Real Teatro Dramático de Suecia y de allí fue reclutada por el director Mauritz Stiller, que necesitaba dos actrices jóvenes para su inmediata película en la Svensk Filmindustri. La otra actriz fue Mona Martenson.

Stiller (nacido en Helsinki, Finlandia, 1883) había huido a los 17 años de su país para evadir la conscripción militar del zarismo. Tras un comienzo humilde, progresó en Suecia como director de teatro y especialmente de cine. En 1922, cuando requirió los servicios de Greta Gustafsson, gozaba de una excelente presencia física, una fama de homosexual y el prestigio de haber dirigido 42 películas desde 1912, en un apogeo del cine sueco mudo que compartía con su amigo Victor Sjöström. Entre sus títulos recientes más prestigiosos figuraba **El tesoro de Arne**, sobre novela de Selma Lagerlöf, la primera mujer que obtuvo un Premio Nobel. Volvió a ella adaptando su primera novela, **La leyenda de Gösta Berling**, donde Gösta no es una dama sino un ex sacerdote (Lars Hanson), derrotado por el alcohol, luego redimido por el amor de Elizabeth, en una larga peripecia de cuatro horas. Para ese ambicioso plan Stiller contrató a Greta, dándole el nuevo apellido Garbo y el papel de la redentora Elizabeth. Fue su debut y un repentino estrellato.

La repercusión de ese debut resultó sólo moderada en Suecia, donde el largo relato se exhibió en dos partes, pero fue muy grande en Berlín, ciudad a la que Stiller y Greta llegaron después como reyes en gira. La aclamación y el éxito comercial motivaron que la empresa Trianon convocara más tarde a Stiller, Hanson y Greta para una segunda película, sobre una chica rusa que durante la Primera Guerra Mundial huye a Sebastopol y es secuestrada en Turquía. Con bastante audacia, Stiller llevó el equipo a Turquía, para filmar exteriores, pero allí se quedaron varados, porque la empresa Trianon entró en bancarrota, como llegó a saberlo Stiller

en un urgido viaje a Berlín. La Legación Sueca aportó los pasajes para que los otros tres desterrados volvieran a Alemania.

Allí ocurrió otro milagro a comienzos de 1925, cuando G.W. Pabst incorporó a Greta como primera actriz en **La calle sin alegría**, una visión de los bajos fondos de Viena y sus contrastes sociales, con Asta Nielsen, Valeska Gert y Werner Krauss en otros papeles. Según la biografía de Bainbridge, fue decisiva la gestión de Mauritz Stiller para el estrellato de su protegida, con exigencias que fueron cumplidas pero que terminaron en que Pabst le prohibió entrar al estudio durante el rodaje. La autoridad de Stiller sobre Greta fue respetada después, cuando la apartó de posibles contratos futuros con Pabst. Su mando se mantuvo luego en otra instancia decisiva, cuando el productor americano Louis B. Mayer llegó a Berlín en viaje de negocios, le gustó **Gösta Berling** y resolvió contratar a Stiller para la Metro Goldwyn Mayer. El director fue así un nombre más en la inmigración europea a Hollywood, que en la década de 1920 incluyó también a Victor Sjöström, Emil Jannings, Conrad Veidt, Nils Asther, Pola Negri y Erich Pommer, entre otros. Pero Stiller se afirmó en que no iría solo y en que Greta debía ser también contratada. Consiguió que le fijaran 350 dólares por semana, luego subidos a 400.

AMÉRICA. Sin saber mucho inglés y bastante desorientados, Stiller y Greta llegaron a New York en julio 1925. Allí y en Los Ángeles tuvieron un largo ocio, hasta que la Metro decidió el primer trabajo de la actriz, que fue **Entre naranjos**, con Ricardo Cortez, sobre novela de Blasco Ibáñez. Pero no asignó como director a Stiller sino a Monta Bell, provocando una primera desilusión para los recién llegados. Estos combatieron secretamente el disgusto, porque Stiller ensayaba con la actriz por las noches. Aunque la colonia sueca quedó disgustada con el debut de Greta, el público aprobó película y actriz. Con lo cual, la Metro resolvió insistir con la fórmula del tema *latin*, utilizando otra novela de Blasco Ibáñez, con ambiente sudamericano. La dirección de **Donde la vida empieza** fue el debut americano de Stiller como director. Fue también su fracaso. Se peleó con su equipo y con el galán Antonio Moreno desde el primer día, impartió órdenes confusas, desconoció los planes previos de rodaje, decretó un día de duelo cuando llegó la noticia de que había fallecido una hermana de Greta. Con su escaso inglés, Stiller no pudo tampoco dar claras explicaciones. No llegó a trabajar dos semanas, porque el supervisor Irving Thalberg lo suspendió y pasó la dirección al veterano Fred Niblo.

Ese fue el comienzo de la decadencia de Stiller, que entró en una profunda depresión. De ella procuró sacarlo el productor Erich Pommer, que le consiguió trabajo con Paramount, desde una primera versión de **Hotel Imperial** con Pola Negri. Con ella y con Emil Jannings llegó a hacer un total de cuatro películas en Paramount durante 1927-1928, pero rápidamente entró en conflicto con la empresa y emprendió la vuelta a Suecia. Allí entró en una crisis de salud, por un problema circulatorio, que lo llevó a la muerte en noviembre 1928. La noticia llegó a Greta en un telegrama recibido en el estudio, cuando filmaba **Orquídeas salvajes** junto a Nils Asther. No comunicó la noticia, se apartó a un extremo solitario y tras algunos minutos volvió al rodaje. Sabía que nadie en Metro compartía su devoción por Stiller.

CAMBIOS OBLIGADOS. La vida de Greta en la Metro, tras sus dos primeras películas, atravesó dos crisis mayores. En su tercer trabajo, que fue el primero de los siete que haría bajo el director Clarence Brown, compartió el elenco de **Demonio y carne** con John Gilbert, que era entonces un galán de moda, precedido de dos enormes éxitos en **La viuda alegre** y en **El gran desfile**. El romance de Gilbert y Greta tendría altibajos durante siete años, a través de peleas y reconciliaciones, pero fue útil a la actriz para mejorar su vida social, su tennis y su dominio del inglés. El romance fue también útil al director Clarence Brown, quien señaló que de esa manera estaba trabajando "con buena materia prima".

La otra crisis fue el dinero. Estaba ganando cuatrocientos dólares por semana, mientras Gilbert ganaba diez mil. Su planteo ante Louis B. Mayer, ya sin Stiller como intermediario, fue una exigencia de cinco mil dólares por semana, pero Mayer no ofrecía más de 2.500. Después que Greta faltó a la empresa durante siete semanas, la solución llegó por la gestión de Harry Edington, un agente que ya había conseguido altas cifras para Gilbert. En junio 1927 Greta firmó su nuevo contrato de cinco mil dólares semanales, que además regía durante las 52 semanas del año y no durante las 40 habituales en el ramo. Con un ingreso previsto de $ 260.000 dólares por año, Greta pudo llegar a la extravagancia, pero se limitó a comprar una limosina negra y contratar un chofer también negro.

En ese momento era una triunfadora, que había derrotado nada menos que a Louis B. Mayer. Y por consejo de Edington realizó otros cambios. No haría ya la publicidad casi escandalosa que solía inventar el departamento respectivo de la MGM. No concedería entrevistas sino en ocasiones muy especiales. Y en el futuro sería conocida como"Garbo", sin el primer nombre, en un equivalente a lo que habían hecho (Sarah) Bernhardt y (Eleonora) Duse.

El ascenso se completó con la invasión a los clásicos, dando a Greta el personaje de Anna Karenina, según la novela de Tolstoy. Pero aquí se produjo un cambio y la película pasó a ser llamada **Love**[27]. En el fondo había una maniobra publicitaria, porque los anuncios futuros podrían usar la frase "John Gilbert and Greta Garbo in **LOVE**". Ese no fue el único cambio. A Thalberg y a la censura Hays les preocupaba el suicidio final de Anna, dañando aun más el nivel moral de una historia de adulterio. Aunque para la exportación se mantuvo el suicidio final, este fue eliminado en una versión dedicada sólo al público de Estados Unidos, con un breve epílogo titulado *Cinco Años Después*, donde se establece que Anna ha quedado viuda y podrá reunirse con su amante Vronsky. El caso fue narrado por el historiador William K. Everson en 1954, dentro de una nota donde figuran otros retoques de la censura y la autocensura en Hollywood.

Tras el éxito de **Love**, la Metro dio otro paso mayor, al resolver que Greta podría interpretar a Sarah Bernhardt, la gran diva del teatro francés, que había fallecido

[27] En el Río de la Plata se conservó el título original, aunque se castellanizó el nombre (**Ana Karenina**).

en 1923. No debieron estar claros los derechos para esa biografía, porque la Metro aceptó una aproximación, la pieza ***Starlight*** de Gladys Unger, estrenada en 1925 en New York, que alude a la Bernhardt pero no la identifica. Y como el título pareció poco comercial, se lo cambió por **The Divine Woman** (estrenada en el Río de la Plata como **Fulgor de estrellas**). El plan fue una tentación para Mauritz Stiller, que intentó el regreso al estudio Metro para esa demostración de que su protegida era en verdad una gran actriz. Pero fracasó. La Metro eligió a su compatriota y amigo Victor Sjöström, que ya se había resignado a su nuevo apellido Seastrom, con el que figuró durante nueve películas. Varios libros puntualizan que **Fulgor de estrellas** se perdió para siempre, como tantas otras películas mudas. No hay rastros del negativo y sólo quedan fotos y referencias escritas. De éstas se infiere que los amores de Sarah Bernhardt con un soldado son un episodio escaso para retratar a una actriz célebre.

La producción de **Fulgor de estrellas**, a fines de 1927, coincidió con la novedad de un nuevo cine sonoro, cuando **The Jazz Singer** se estrenó en octubre de ese año. Pero la transformación técnica de Hollywood no fue inmediata ni podía serlo. Con una enorme inversión, había que modificar los equipos de rodaje y modificar también la instalación en las salas, lo que en el caso de Metro era una enorme cadena. La Metro debía enfrentar asimismo el pago de patentes a empresas competidoras, porque el sistema Vitaphone (sonido en discos) era de Warner Brothers y el sistema Movietone (sonido en el celuloide) era de la Fox.

La crisis del nuevo sonido tuvo muchos aspectos financieros, técnicos y artísticos. En cuanto a intérpretes, fue el final de algunas famas (Emil Jannings, Pola Negri, Vilma Banky) aunque también el comienzo de otras. En el caso de Greta Garbo, la Metro no quiso correr el riesgo de hacerla hablar, porque el acento y el poco dominio del inglés serían rasgos objetados por el público. En consecuencia, estiró hasta donde pudo sus trabajos en películas mudas. Fueron tres en 1928: **La dama misteriosa** (dir. Fred Niblo), **El carnaval de la vida** (Clarence Brown) y **Orquídeas salvajes** (Sidney Franklin). En diciembre 1928 Greta se embarcó en un viaje de vacaciones a Suecia, el primero que pudo hacer desde su salida. En Estocolmo efectuó una visita solitaria a la tumba de Stiller, fallecido en noviembre. Volvió en marzo 1929 a Hollywood, donde debió actuar en **Las emancipadas** (John S. Robertson) y **El beso** (Jacques Feyder), que fueron sus dos últimas películas mudas.

Hoy sería difícil encontrar las diez películas mudas de Greta Garbo en Metro, pero ha sobrevivido **Las emancipadas** (1929) en un video cuya revisión es muy elocuente. Este argumento escrito por una mujer y adaptado por otra empieza con una postura feminista combatiente, cuando Greta aduce que las mujeres deberían tener la misma libertad sexual que ve en los hombres cercanos. Pero tras varios encuentros y desencuentros, la protagonista enfrenta la obligación de elegir a su querido amante (Nils Asther) o al marido (Johnny Mack Brown) que le ha dado ya un hijo de tres años. La maternidad le gana el partido al adulterio, insinuando que las mujeres no deberían tener la libertad sexual que pretenden, aunque nadie lo diga claramente. En esa película, Greta estaba culminando su carrera a cargo de otra mujer fatal, que ha provocado un suicidio en la primera secuencia, otro intento de suicidio al final y un amante desesperado que se frota la frente en su abandono. Ver hoy **Las emancipadas** ayuda a entender por qué Greta se sentía harta de los temas que la Metro le adjudicaba.

GARBO TALKS. Un libro de Harry M. Geduld sobre el nacimiento del cine sonoro marca al año 1929 como la fecha decisiva para la transición. En Metro, había que arriesgar a Greta con sonido o cancelar su contrato, como ya había ocurrido con otros intérpretes.

Pero la solución fue ingeniosa. La empresa consiguió los derechos de ***Anna Christie***, pieza de Eugene O'Neill (1921) que había dado el estrellato a Pauline Lord en teatro y luego a Blanche Sweet en una versión cinematográfica de 1923. La protagonista es una prostituta sueca que llega al puerto a visitar a su padre, un viejo marino que ignora la actividad de su hija. Con un personaje sueco y la voz ronca que Greta podía adoptar, **Anna Christie** facilitaba su ingreso al cine sonoro. La Metro confió la adaptación a Frances Marion, una prolífica libretista especializada en papeles para actrices, que había realizado ya una enorme carrera desde 1915, apoyando a Mary Pickford, Clara Kimball Young, Alice Brady, Norma Talmadge y otras divas, incluyendo a la misma Garbo (en **Love**, 1927). Aunque la dirección fue de Clarence Brown, se hizo una versión simultánea en alemán, a cargo del belga Jacques Feyder. Esto formó parte del nuevo sistema de versiones en varios idiomas, que Hollywood debió adoptar para mantener públicos europeos y latinoamericanos. Junto a Greta actuaban Charles Bickford, George Marion y Marie Dressler en la versión americana, y Theo Shall, Hans Junkermann y Salka Steuermann en la alemana. Allí se desarrolló la amistad de Greta con Salka, más conocida después como Salka Viertel. Allí se lanzó también la gran frase publicitaria, "Garbo Talks".

La buena recepción de **Anna Christie** provocó en Metro otra etapa de explotación intensiva de su estrella. En los dos años inmediatos Greta protagonizó **Romance** (con Lewis Stone), **Inspiración** (con Robert Montgomery), **Susan Lenox** (con Clark Gable), **Mata Hari** (con Ramón Novarro), **Grand Hotel** (con John Barrymore) y **Como tú me deseas** (con Melvyn Douglas y Erich von Stroheim). Nada de eso fue memorable, si se exceptúa una célebre escena de amor entre Greta y Barrymore (**Grand Hotel**), que era la reunión de dos grandes.

Para la vida personal de la actriz, según lo señalan sus biografías, ese fue un período de cansancio y retracción, con paseos solitarios y relaciones sociales limitadas a Salka Viertel, a su nueva amiga aristócrata Mercedes Acosta y a una parte de la colonia extranjera en Hollywood. Se cambió de casa tres veces, para evitar el espionaje vecinal, huyendo de periodistas y de visitantes. La reflexión debió incluir sus dudas sobre los planes de futuro y su deseo de interrumpir la cadena de dramas como "mujer fatal" que había sido su carrera. En junio 1932 se vencía el contrato de cinco mil dólares semanales firmado en 1927. Sus términos la habían convertido, a los 26 años, en una mujer adinerada, que además restringía sus gastos. En ese momento de 1932 Estados Unidos atravesaba la enorme crisis económica derivada de la caída de la Bolsa en 1929, con Bancos y empresas en la ruina, pero Greta estaba a salvo de apreturas. Utilizó su independencia para tomarse auténticas vacaciones, primero en California, después en New York y desde julio 1932 en Suecia, con escapadas a Londres y París. Esas vacaciones duraron ocho meses.

Pudieron haber sido más largas, pero antes de la partida, ella y Salka Viertel habían planeado el próximo paso, que sería una biografía de la reina Cristina de Suecia (1626-1689). Durante esas vacaciones, el libreto progresaba en Hollywood, en un

nuevo acuerdo entre Salka y el productor Irving Thalberg. Ahora había que trabajar en un plan bastante propio.

La reina Cristina fue una mujer muy especial, presumiblemente fea y ligeramente deforme en un hombro, pero también una mujer sensual, que desechó todo matrimonio posible pero mantuvo una corriente de amantes, a quienes retribuía con dinero, tierras y títulos honorarios. Algunos libros señalan que en sus diez años de reinado Cristina se desprendió así de una mitad de las tierras de la Corona, pero retribuyó a sus hombres nombrando a 17 condes, 46 barones, 475 nobles de menor grado. Aparte del sexo, Cristina se interesó también por la música, la pintura y la escritura, habiendo tenido entre sus profesores al filósofo francés René Descartes, que murió en Estocolmo. Criticada por sus excesos, la reina abdicó repentinamente a los 28 años.

La Metro aprobó la nueva propuesta de Greta, que firmaría un nuevo contrato si se comenzaba con **Reina Cristina** y se limitaba su trabajo a dos películas por año, con un pago de 250.000 dólares por cada una. Ahora la actriz pasaba a ser dueña de su carrera. Eligió como director a Rouben Mamoulian, quien venía de dirigir poco antes a Marlene Dietrich. Y fue ella quien debió elegir su galán. Desechó a Franchot Tone, comenzó a ensayar con Laurence Olivier (que entonces tenía escasa fama), después lo desechó también y finalmente hizo contratar a John Gilbert, en nombre de un viejo cariño y para rescatarlo de su desgracia. En los años previos Gilbert había tenido dos matrimonios y dos divorcios con actrices (Ina Claire, Virginia Bruce) y un marcado fracaso con los micrófonos, porque su voz aflautada no coincidía con su presencia varonil.

OBRA PERSONAL. La revisión de **Reina Cristina**, setenta años después de su producción, revela hasta dónde Greta Garbo fue la dueña del plan. Tuvo la iniciativa, aprobó el libreto de su amiga Salka Viertel, eligió al director, empujó a la Metro a un considerable despliegue en vestuarios de época, en vastas escenografías de castillos y en multitudes para llenar espacios. El retrato de Cristina no es su biografía sino una ficción en la que se acumulan los rasgos conocidos de la reina: su afición por la ropa varonil y por cabalgar en los bosques, la firmeza con que trata a los cortesanos, su interés por la lectura (con mención incidental del talento de Molière), su cariño homosexual por la condesa Ebba, su intimidad con demasiados hombres, aludida en una apuesta de taberna, donde se discute si ese año la reina ha tenido seis, nueve o doce amantes.

La anécdota propone, tras un malentendido inicial, el furioso amor entre la reina y el embajador español (John Gilbert), que se entera con demora de quién es ella. También propone que ese embajador sea resistido por el pueblo y que eso provoque la abdicación de Cristina, tras diez años de reinado. Como dato de historia, ese es seguramente un invento, pero da a la actriz una variedad de situaciones para la comedia, la pasión y el drama. También los resultados son diversos. Cuando el libreto la obliga a hablar del destino, del amor y del bienestar de su pueblo, Greta parece amanerada y en pose, levantando los ojos al cielo como una adolescente a cargo de un recital poético. En cambio, cuando debe reír, discutir y amar, parece espontánea y sincera, como si disfrutara de sus pasiones y sus ideas. Esos mejores momentos explican la adoración que por ella tuvo entonces mucho público.

La revisión de **Reina Cristina** permite comprobar que en tres o cuatro años John Gilbert había mejorado la voz aflautada que antes le criticaran. También permite revisar dos escenas especiales. En una, Greta recorre la habitación del amor, tocando levemente paredes, muebles y utensilios, para fijar la memoria de días felices. En la otra, Greta enfrenta un destino incierto desde la proa del barco que la aleja de Suecia. Acaba de morir su amante, por lo que Greta preguntó al director por la expresión dramática que debía adoptar. La respuesta fue "tabula rasa", ninguna expresión, dejando que el espectador interprete. Fue un curioso acierto.

DAMAS NOBLES. Filmar una segunda versión de ***Anna Karenina*** no era una idea que agradara a Fredric March, ya contratado, ni a David O. Selznick, entonces productor ejecutivo en Metro. Pero ambos cedieron a la voluntad de Greta, que veía allí un gran papel. El obstáculo, después narrado por Selznick, fue la Censura Hays. A esta no le gustaba ya la idea de filmar otra vez ese adulterio en la corte rusa, pero aprobó el plan con dos condiciones. No se mencionaría a la hija ilegítima de Anna y Vronsky (que figura en la novela) y no habría escenas apasionadas entre ambos amantes. Y eso explica que **Ana Karenina** parezca hoy un relato simplificado y hasta caprichoso, sin el desarrollo gradual que habría requerido ese amor prohibido. Los momentos más emotivos de Greta como actriz no atañen a su amante sino a dos o tres escenas con su hijo (Freddie Bartholomew). Y hasta el inevitable suicidio de Anna al final carece de la pausa y el progreso. Se lo entiende pero no se lo siente.

La situación se repitió con variantes, dos años después, en **María Walewska**, cuyo sensato título inglés es **Conquest**, porque describe los amores de ella con el conquistador Napoleón (Charles Boyer). Nunca antes había sido tan espectacular y tan costoso el despliegue de producción con que la Metro rodeó a su estrella. Se hace evidente la inversión en palacios y amplias escenografías, en los vestuarios de época, en el despliegue de multitudes, en el dramático desfile sobre la nieve con que el derrotado Napoleón se retira de Rusia (1812) o en la frenética secuencia inicial, donde una banda de cosacos invade y destroza un castillo de la nobleza polaca. Junto al despliegue está la ideología políticamente correcta, cuestionando los caprichos de un emperador ambicioso. Sobre la nieve rusa, un soldado agonizante (Vladimir Sokoloff, que el reparto no menciona) rezonga a Napoleón por causar tantas muertes y por alejarse tanto de los ideales de pocos años atrás.

En un relato que abarca ocho años (1807 a 1815), con varios saltos y letreros para abreviar desarrollos, la protagonista tiene su evolución. Primero se entrega al emperador, en improvisada visita, con la esperanza de conseguir la independencia para su querida Polonia, y eso le cuesta su divorcio (del anciano Henry Stephenson, 24 años mayor que ella). Después ama realmente a Napoleón y le da un hijo. Luego se desilusiona cuando él la deja para casarse por conveniencia con la princesa austríaca María Luisa (1810), pero lo sigue amando, lo visita en el exilio y le presenta a su hijo Alejandro, que el emperador no conocía. Este parece un niño dulce y encantador (Scotty Beckett, que tampoco figura en el reparto), pero con el tiempo sería come-

diógrafo, diplomático y ministro de Napoleón III, con lo cual llegó a la Enciclopedia Británica, donde su madre no figura. Las vueltas del romance ponen a Greta, como actriz, en contrastes similares a los de **Ana Karenina**. Cuando debe pronunciar grandes frases en bastardilla sobre la felicidad humana, la conquista o la patria, Greta suena a artificial, otra vez en recital poético enfocado a los cielos. Pero cuando ríe, cuando ama, cuando baila, cuando besa, cuando reacciona con un gesto silencioso ante una situación, llega a ser la delicia de espontaneidad que tantos adoraron.

DOS TRIUNFOS. Entre ambas damas nobles, Greta interpretó a Margarita Gautier (**La dama de las camelias**), un personaje que en rigor es una prostituta de lujo, pero que en verdad se enamora de su galán Armand Duval, sin advertir que éste tiene las mismas iniciales del autor Alejandro Dumas (h). El enfoque es romántico y alegre, con una Greta que a menudo dice su amor en susurros hasta el momento dramático en que tropieza con el conservador padre del galán. Su fragilidad y su aura poética están explicadas por la tuberculosis, culminando en la magistral secuencia de su muerte, de la que un crítico escribió que Greta comunica hasta el instante mismo en que su alma deja a su cuerpo. Fue la mejor interpretación de su carrera, celebrada por varios críticos mediante la comparación con lo que las grandes divas Sarah Bernhardt y Eleonora Duse habían hecho con ese papel. Fue también su tercera y mejor candidatura al Oscar de la Academia, pero lo perdió por la coincidencia con Luise Rainer en **Madre Tierra**. El azar ha condicionado esos premios.

GARBO LAUGHS. El pase a la comedia fue una antigua ambición de Greta, cansada de mujeres fatales que arruinan su vida y la ajena. Pero no fue suya la idea de **Ninotchka**, cuyo libreto dio vueltas con muchos cocineros, varios aspirantes a dirigirlo y personajes más serios, antes de que Lubitsch le diera su forma final. También aquí Greta se lució como actriz, desde la severa comisaria soviética del comienzo, que llega a París como supervisora de tres desviados compatriotas, hasta su conversión a mujer tolerante del lujo y la frivolidad de la sociedad occidental. Como lo recordara Billy Wilder, fue Lubitsch quien pudo expresar con un sombrero esa evolución. Primero Ninotchka rezonga contra las extravagancias que las mujeres de Occidente se ponen en la cabeza, pero después, en secreto, se prueba otro sombrero ante el espejo. Con excepción de los comunistas, que se quejaron de esta sátira sobre la URSS, fue unánime el elogio público y crítico a la comedia, tan abundante en ideas. Otra vez Greta fue candidata al Oscar como mejor actriz y otra vez tuvo mala suerte. En 1939 estaba tropezando con Vivien Leigh en **Lo que el viento se llevó**.

LARGO FINAL. Después se abrió para Greta un período de espera, desconcierto e inutilidad. La guerra, desde agosto 1939, quitaba buena parte del público europeo al cine americano y a Greta en particular, que tenía su mejor acogida en Europa, como lo sabían las estadísticas de Metro. Al final se reflotó una comedia ya filmada antes con Constance Talmadge (1925) y con Constance Bennett (1934), sobre una mujer que finge ser su hermana melliza para reconquistar a su hombre. El producto final, **Otra vez mío**, no pudo ser salvado por Greta, ni por el director Cukor, ni por los veteranos libretistas Salka Viertel y S.N. Behrman. Todo sonó a falso, no sólo para la crítica sino

para el público. El estreno en Estados Unidos ocurrió en diciembre 1941, tres semanas después de Pearl Harbor y eso debió ser mal momento para una comedia.

Y así Greta se retiró del cine. Después circularon muchos rumores y proyectos, entre los cuales el más adelantado fue otra versión de ***La Duchesse de Langeais***, sobre Balzac, que habría de dirigir Max Ophüls, con James Mason. Pero no fructificó. En 1954 la Academia de Hollywood le otorgó un Oscar especial, como recuerdo de toda su carrera, pero ella no fue a recibir el premio. Durante casi cincuenta años, Greta vivió en una deliberada oscuridad, negándose a entrevistas e ingresando con seudónimos a diversos hoteles, acompañada a veces por los pocos amigos y admiradores a los que quiso tolerar. Muchos años antes se había hecho famosa su frase "I want to be alone". Falleció en New York, el 15 de abril de 1990, a los 84 años. No se han divulgado fotos de su ancianidad ni es seguro que existan.

El País Cultural, 8 de abril 2005.

Títulos citados

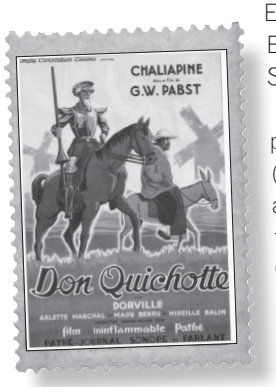
Anna Christie (EUA-1930) dir. Clarence Brown (en inglés; esta fue la versión estrenada en el Río de la Plata); **Anna Christie** (EUA-1930) dir. Jacques Feyder (en alemán); **Ana Karenina** (*Love*, EUA-1927) dir. Edmund Goulding; **Anna Karenina** (EUA-1935) dir. C. Brown; **Beso, El** (*The Kiss*, EUA-1929) dir. J. Feyder; **Calle sin alegría, La** (*Die freudlose Gasse*, Alemania-1925) dir. G. W. Pabst; **Carnaval de la vida, El** (*A Woman of Affairs*, EUA-1928) dir. C. Brown; **Como tú me deseas** (*As You Desire Me*, EUA-1932) dir. George Fitzmaurice; **Dama de las camelias, La** (*Camille*, EUA-1936) dir. George Cukor; **Dama misteriosa, La** (*The Mysterious Lady*, EUA-1928) dir. Fred Niblo; **Demonio y carne** (*The Flesh and the Devil*, EUA-1926) dir. C. Brown; **Donde la vida empieza** (*The Temptress*, EUA-1926) dir. Fred Niblo y (sin figurar) M. Stiller; **Emancipadas, Las** (*The Single Standard*, EUA-1929) dir. John Robertson; **Entre naranjos** (*The Torrent*, EUA-1926) dir. Monta Bell; **Fulgor de estrellas** (*The Divine Woman*, EUA-1927) dir. Victor Sjöström; **Gran desfile, El** (*The Big Parade*, EUA-1925) dir. King Vidor; **Grand Hotel** (EUA-1932) dir. Edmund Goulding; **Hotel Imperial** (EUA-1926) dir. Mauritz Stiller; **Inspiración** (*Inspiration*, EUA-1931) dir. C. Brown; **Leyenda de Gösta Berling, La** (*Gösta Berlings saga*, Suecia-1924) dir. M. Stiller; **Luffar-Peter** (Suecia-1922) dir. Erik Petschler; **Madre Tierra** (*The Good Earth*, EUA-1937) dir. Sidney Franklin; **María Walewska** (*Conquest*, EUA-1937) dir. C. Brown; **Mata Hari** (EUA-1931) dir. G. Fitzmaurice (sin figurar); **Ninotchka** (EUA-1939) dir. Ernst Lubitsch; **Orquídeas salvajes** (*Wild Orchids*, EUA-1929) dir. S. Franklin; **Otra vez mío** (*Two-Faced Woman*, EUA-1941) dir. G. Cukor; **Reina Cristina** (*Queen Christina*, EUA-1933) dir. Rouben Mamoulian; **Romance** (EUA-1930) dir. C. Brown; **Susan Lenox** (*Susan Lenox: Her Fall and Rise*, EUA-1931) dir. Robert Z. Leonard; **Tesoro de Arne, El** (*Herr Arnes pengar*, Suecia-1919) dir. M. Stiller; **Viuda alegre, La** (*The Merry Widow*, EUA-1925) dir. Erich von Stroheim.

QUIJOTE EN EL CINE

Una lista muy larga

A LO LARGO del siglo XX ha sido enorme la cantidad de versiones cinematográficas de ***Don Quijote,*** con una gran variedad de enfoques y un frecuente plan internacional. La lista debe comenzar en Francia con los cortos primitivos de Ferdinand Zecca, Georges Méliès, Emile Cohl y Lucien Nonguet, en el período 1900-1910. Después, la

lista de largometrajes abarcó a varios países. Una consulta a Internet y a un esmerado artículo del crítico español Carlos F. Heredero (en el diario ***El Mundo*** de Madrid) ayuda a describir ese interés internacional, enumerando diversos **Quijotes** dirigidos en Italia por Aldo Molinari (1918), en Gran Bretaña por Maurice Elvey (1923), en Finlandia por Eino Ruutsalo (1961), en Francia por Eric Rohmer (1965), en Estados Unidos por Alvin Rakoff (1972), en Italia por Maurizio Scaparro (1984), en Portugal por Cecilia Nieto (1992).



La participación española fue tardía. Incluye **Quijotes** por Ramón Biadiú (1934) y por Carlos Fernández Cuenca (1939), ambos en películas cortas. Después de la guerra aparecieron las versiones españolas largas, a cargo de Rafael Gil (1947), una coproducción con Alemania dirigida por Carlo Rim (1967), otra coproducción con México dirigida por Roberto Gavaldón (1973) y dos **Quijotes** de Manuel Gutiérrez Aragón en 1991 y 2001.

La variedad de tantas versiones exhibe el único rasgo común de que, como ocurre con toda novela larga, era imposible una versión fiel de ***Don Quijote de la Mancha.*** Ya Orson Welles había señalado que, en su opinión, Cervantes inició la novela con alguno de sus cuentos cortos y que después se vio dominado por sus personajes, los que llegaron a adquirir vida propia en sucesivos episodios. Esa misma fragmentación transmiten también las películas, al recoger el cuento del rebaño de ovejas, el de los galeotes encadenados o el de los molinos de viento, pero sin pretender el traslado total. Algo similar ocurrió en cine con Tolstoy, con Dostoyevsky, con Proust, con Joyce, imposibles de transmitir en su volumen y en su complejidad.

ALGUNAS RAREZAS. En 1932 el austríaco G.W. Pabst se apartó del cine alemán, donde había logrado su mayor prestigio (**La caja de Pandora**, **La ópera de tres centavos**) y comenzó una segunda carrera, con seis películas en Francia y una en Estados Unidos. Es probable que Pabst quisiera alejarse del creciente nazismo alemán, como en la década lo hicieron otros colegas (Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder) pero también le importaba alejarse del pleito iniciado por Bertolt Brecht y Kurt Weill sobre **La ópera de tres centavos**. La segunda de sus películas francesas fue en 1933 un **Don Quijote** internacional, actuado y cantado en inglés y francés por el bajo ruso Fedor Chaliapin, con Dorville como Sancho Panza, sustituido por George Robey en la versión inglesa. Este rodaje en dos o más idiomas fue un rasgo habitual de aquel primer cine sonoro. Un dato casi político fue la secuencia final, donde se queman muchos libros, como en la Inquisición y en la Alemania nazi de ese momento, pero se ve que ***Don Quijote*** sobrevive a las llamas.

Otras adaptaciones tuvieron rasgos peculiares. En 1972 Arthur Hiller dirigió **El hombre de La Mancha**, sobre comedia musical homónima de Dale Wasserman, con Peter O'Toole, James Coco y Sophia Loren, pero curiosamente se trató de una producción italiana, hablada en inglés. En 1973 y en Australia, Robert Helpmann y Rudolf Nureyev bailaron y filmaron su propio **Quijote**, basado en un ballet del eminente coreógrafo ruso Marius Petipa (1869). En Estados Unidos y en 1976 Raphael Nussbaum escribió y dirigió una versión "sexy" de ***Don Quijote***, donde el protagonista (Corey John Fischer) consigue seducir a toda hija de posadero que se acerque, hasta que finalmente alguien le otorga el rango de "caballero", sin advertir que Dulcinea lo está mirando. Eso explica que el título americano (**The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza**) haya sido modificado para el estreno en Londres como **When Sex Was a Knightly Affair** (Cuando el sexo era un asunto de caballeros).

RUSOS SERIOS. Entre los muchos **Quijotes** filmados, el dirigido en la URSS por Grigori Kozintsev (1957) ha recibido los mayores elogios, en parte por mantener el espíritu de la obra original y en parte por el esmero de escenarios y vestuarios, recogidos en el excelente Agfacolor que el ejército soviético había arrebatado a Alemania durante la guerra. El esfuerzo de superproducción se advierte por igual en las difíciles escenas entre montañas rocosas, en la reconstrucción de aldeas y en los lujosos salones de un duque, rodeado de vasto cortejo, con vestimenta de la época. El protagonista fue Nikolai Cherkassov, que antes supo ser Alejandro Nevsky y también Iván el Terrible para Eisenstein. En su Diario personal, luego publicado en inglés, Cherkassov comentó la diferencia que le suponía este papel con el otro Quijote que había hecho en teatro, según adaptación de Pushkin. También señaló que en el libreto adaptado por E. Schwartz se reflejaba la identidad del Quijote como redentor de gente humilde, perfil populista muy acorde con la ideología que la URSS quería imponer en su cine nacional. En la película se subraya en efecto el apoyo del protagonista a un niño castigado o a un grupo de galeotes que terminan por ser muy ingratos. Para su estreno en Estados Unidos y en Inglaterra, la película fue doblada al inglés. En Uruguay este **Quijote** ruso es accesible en video, en copia doblada al castellano por voces realmente españolas. Como el rodaje fue hecho en pantalla ancha, la imagen del video queda cortada a ambos costados.

La historia del Quijote en cine debe ser completada con el dato negativo de los intentos fracasados. Esa lista es iniciada por el director Howard Hawks, que en una entrevista de 1970 con Joseph McBride declaró que le gustaría hacer un Quijote con Cary Grant y Cantinflas, lo cual "sería muy divertido". Pero sólo fue una expresión de deseos.

EL FRACASO DE WELLES. En cambio Orson Welles se esforzó mucho, desde las primeras tomas realizadas en México, 1957, simultáneas con su trabajo en **Sombras del mal**. Un extenso informe de Audrey Stainton, que ocupó ocho páginas en *Sight and Sound* (otoño 1988) describe desde muy cerca esos esfuerzos. La autora hizo (a regañadientes) algunos trabajos de secretaría para Welles, durante 1958 y 1959, en Roma, mientras él filmaba y dirigía sus fragmentos en la superproducción italiana **David y Goliath**. Según esa colaboradora, Welles iniciaba la película presentándose a sí mismo mientras relataba la historia del Quijote a una niña de doce años, que era la actriz Patty McCormack. Esta pasaría luego a ser la deseada Dulcinea. El plan estaba bien para el rodaje inicial en México, pero trajo problemas con el tiempo, porque la actriz no mantuvo la apariencia de sus doce años en las dos décadas siguientes, mientras Welles arrastraba por varias ciudades el material filmado y estuvo a punto de perderlo durante 1970-1974, cuando el negativo quedó olvidado en un depósito de Roma y se venció el pago del alquiler respectivo. Había que buscar una actriz suplente. El artículo de Stainton es la descripción ambivalente de un genio

que suscita la admiración por sus grandes audacias y también la de un niño incoherente, caprichoso, contradictorio, que provocaba conflictos diarios en el trato. Con frecuencia Welles mencionaba al **Quijote** como "il mio bambino", porque se trataba en efecto de una obra suya muy personal, financiada con su dinero cuando lo tenía, sin compromiso alguno con productores y distribuidores. Cuidaba que nadie se enterara de lo filmado, a la espera de un grandioso resultado final que nunca llegó.

Los protagonistas Francisco Reiguera (Don Quijote), Akim Tamiroff (Sancho Panza) y el mismo Welles habían fallecido cuando este **Don Quijote** tuvo su primera exhibición pública en el festival de Cannes (1986). Eran sólo cuatro rollos (unos 40 minutos), armados en forma muy precaria, con una banda sonora en la que Welles doblaba a sus dos intérpretes masculinos. El resultado no conformó al crítico Richard Roud, quien recordó que Welles había ansiado terminar la obra con su propio montaje. Eso motivó el paso siguiente de su viuda y colaboradora Oja Kodar, quien contrató en España al director Jess Franco (antiguo asistente de Welles) para remontar una versión más completa. Esa nueva versión de 1992 tampoco parece haber tenido éxito, porque Kodar no consiguió estrenarla en Inglaterra ni en Estados Unidos. Revisado ese **Quijote** en video, el fracaso parece lógico. Ante todo, hay demasiado monólogo poético y demasiado diálogo entre los dos personajes, más las explicaciones del narrador Welles en banda sonora (y su presencia en imagen, diciendo lo mucho que le gusta Andalucía). El exceso de palabras es muy claro. En segundo lugar, era muy buena la idea de presentar a los personajes como eternos, tras lo cual ambos se enfrentan con el mundo actual, desde la discusión de Quijote con una chica que viaja en moderna motoneta hasta el paso de autos junto a Rocinante. Según Stainton, el plan incluía el ataque de Quijote a una pantalla cinematográfica, destrozada con su lanza, para defender a una dama joven en apuros dentro de una película. Pero esa elocuente escena no figura, en apariencia por un problema jurídico sobre propiedad de materiales. La buena idea de confrontar épocas habría requerido una formulación más rica, que se quedó por el camino. Aun peor, Franco y Kodar incluyeron secuencias muy ajenas al Quijote, como la famosa estampida de toros por las calles de Pamplona y como los minutos de homenaje andaluz al mismo Welles, dos episodios que nada tienen que ver con el resto. El gran proyecto terminó en un desvío muy conversado.

LA MALDICION. En 1991 el director inglés Terry Gilliam decidió filmar su proyecto sobre ***Don Quijote***, con cuya delirante figura siempre sintió afinidad, como lo demostraban sus tareas previas con el grupo satírico Monty Python y su dirección de **Brazil** y de **Las aventuras del Barón Munchhausen**, que en 1988 fue una crisis personal.

Fracasó durante ocho años en conseguir financiación en Estados Unidos para ese **Quijote**, lo que en parte se debió a los problemas creados por aquellas dos películas, que también tuvieron su cuota de delirio. En 1999 Gilliam consiguió financiación europea, pero sólo por 32 millones de dólares y no por los 40 que creía necesitar.

Resignado a esos límites Gilliam marchó a España con su equipo. Detrás suyo iban los cineastas Keith Fulton y Louis Pepe, resueltos a hacer una película sobre el rodaje de otra. Terminaron por documentar una catástrofe, porque Gilliam encontró sucesivos inconvenientes. Aunque durante semanas trabajó con escenografías, vestuarios, marionetas y personajes secundarios, hubo demoras en la llegada de los principales

intérpretes (Jean Rochefort, Johnny Depp), no consiguió un estudio para interiores sino un galpón inadecuado, no hubo tiempo para ensayar con extras el episodio de los galeotes. Cuando todo se encaminó, un rodaje en exteriores quedó interrumpido por el continuo pase de aviones, que perjudicaba al sonido. Más tarde el campo quedó inundado por una tempestad. Cuando se quiso reanudar esa secuencia, ya había cambiado la luz exterior. Después se resintió la salud de Rochefort, primero por una infección de próstata y más tarde por una hernia doble que le impedía montar a caballo. El rodaje fue finalmente abandonado.

El proyecto de Gilliam no era una traslación de Cervantes sino una variación que él tituló **The Man Who Killed Don Quixote**, donde Johnny Depp no haría un Sancho sino un personaje diferente llamado Toby. El nuevo título resultó ser un pronóstico, porque los percances del rodaje aniquilaron al **Quijote**. Los contratiempos recordaron continuamente a Gilliam los sufrimientos de diez años antes, con **Munchhausen**, mientras Rochefort recordaba a su vez la advertencia de un amigo sobre la "Maldición Quijote" que cae sobre quienes intenten representar la obra.

Fulton y Pepe lograron una minuciosa documentación del accidentado rodaje, consiguiendo el milagro de estar presentes en muchos momentos críticos, hasta la cancelación del proyecto y la tristeza de todos. Su nuevo título **Lost in La Mancha** alude por igual al proyecto fracasado y a su empeñoso director, que perdió meses en un trabajo inútil. Pero **Lost in La Mancha** terminó por ser lo mejor que se ha filmado sobre ***Don Quijote***. Es una película de gran amenidad, con un desarrollo orgánico, fotografiada y montada por dos competentes artesanos (el cameraman fue el mismo Pepe). Además, involuntariamente, llegó a representar un equivalente cinematográfico de la novela misma. En lugar de un caballero andante español, tiene en su centro a un realizador norteamericano igualmente idealista y ligeramente delirante. En lugar de molinos de viento y de sensatas observaciones de un Sancho Panza, ese idealista es castigado por la realidad que casi siempre pesa sobre el cine: las finanzas, la salud, el clima, el azar.

A Cervantes le habría encantado.

El País Cultural, 22 de abril 2005.

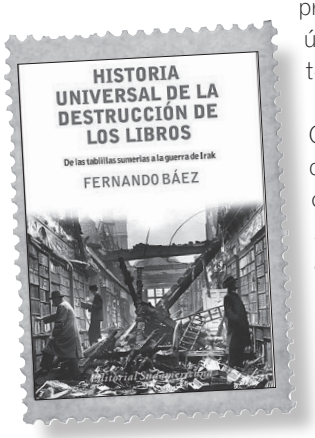
MUCHOS LIBROS DESTRUÍDOS

Los triunfos de la barbarie

DOS DATOS GOLPEAN al lector desde las páginas iniciales del Índice. El primero es la abrumadora erudición del autor venezolano Fernando Báez, que rastrea su tema en las remotas civilizaciones de Medio Oriente, Egipto, Grecia, China, Israel,

como inicio de una colosal búsqueda que le lleva finalmente a la actual guerra de Irak. El segundo dato es la también abrumadora abundancia de la barbarie humana, que ha destruído libros en perjuicio de sí misma, no ya por accidente sino por el reiterado fanatismo patriótico, moralista o religioso.

Haber pasado la infancia en una biblioteca ayuda a explicar esa erudición que Báez luce en todo el libro y que es útil para informar a otros, como ocurre con los procesos de creación de libros y bibliotecas o como su útil lista de autores prohibidos por los nazis, que ocupa toda la página 226.



GRADOS DE BARBARIE. En la página 198 Báez recuerda el volumen ***Enemies of Books*** (1881), primer libro dedicado al estudio sistemático de la destrucción de libros. Allí los enemigos son, en orden descendente, fuego, agua, gas, calor, polvo, negligencia, ignorancia, maldad, pero también los coleccionistas, los libreros, los gusanos, los insectos, los niños, la servidumbre. Otros historiadores prolongaron esos exámenes, pero ninguno parece haber igualado el registro de Báez.

Los incendios son una causa bastante explicable porque el papel es una tentación para el fuego. Entre los mayores, Báez menciona los de Londres (1666), el Escorial en España (1671), la biblioteca real en Estocolmo (1697), la del Congreso en Washington (1851). En esos y otros casos cabe presumir el accidente de una vela volcada, pero también hubo incendios provocados como el de Efeso, en Turquía, por un piromaníaco llamado Erostrato que quiso pasar a la historia por ese solo acto.

Detrás de los incendios y de inevitables naufragios y terremotos aparecen las guerras, que abarcan toda época y todo país. Si se examinara sólo el siglo XX, alcanzaría revisar los resultados de la guerra civil española (1936-1939), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), las batallas entre Serbios, Bosnios y Croatas en la ex Yugoslavia (desde 1992) para describir la pérdida de enormes bibliotecas y archivos, que contenían no sólo literatura sino registros oficiales necesarios a todo gobierno. Su única explicación es militar. Al ordenar el bombardeo nazi sobre Londres (1940) o el bombardeo aliado sobre Dresde (1945), por ejemplo, los altos mandos debieron manejarse con eficacia, sin pensar siquiera en que podían destruir los originales manuscritos de Shakespeare o de Beethoven. Ese razonamiento de fuerza mayor se amplía a las guerras de 25 siglos.

Pero no hay presunción de inocencia ni de fuerza mayor en el pillaje que sigue a toda guerra. Entre docenas de ejemplos, Báez se extiende sobre su propia experiencia reciente. En mayo 2003 visitó Bagdad, tras los enormes bombardeos americanos. Aparte de los incendios, donde se quemaron un millón de libros, comprobó el múltiple saqueo de archivos y bibliotecas, donde también se perdió todo tipo de estatuas, buena parte de lo cual aparece vendido por los ladrones a museos de todo el mundo. El caso de Irak es significativo, ante todo, porque fue una de las cunas de la civilización, que ocupa un primer capítulo en el memorial de Báez. Pero ya se sabía también que el ejército americano podía ganar una guerra pero perdería la

postguerra. Tras la victoria estrictamente militar ese ejército pierde vidas cada día por ataques de la resistencia, que en Francia (1940-1944, contra el invasor nazi) se calificaba de heroica, pero que en Irak es llamada terrorismo. No es probable que George W. Bush acceda a leer las páginas 290 a 308 del libro de Báez, pero ese texto podría desvelar a un embajador americano que lea español.

Tras los incendios, las guerras y el pillaje, que suponen pérdidas enormes de bibliotecas enteras, aparecen los grupos fanáticos de diversos formatos. Sus torcidos razonamientos tienen un primer modelo en el califa Omar, consultado sobre el destino a dar a los libros de la biblioteca de Alejandría, hacia el año 640. Dijo que si los libros coinciden con el Corán, no sirven porque son repetitivos y si no están de acuerdo con el Corán, son subversivos, con lo que en ambos casos hay que quemarlos. Esta es una de las posibles explicaciones sobre el legendario incendio de la también legendaria biblioteca de Alejandría, de lo cual hay varias versiones, pero ninguna convence totalmente a Báez. En todo caso, importa subrayar que el Corán (para musulmanes), la Biblia (para cristianos) y el Talmud (para judíos) han sido orígenes y también víctimas en el proceso de destrucción de libros. Entre sus numerosos episodios cabe agregar la Cuarta Cruzada cristiana que procuró destruir Constantinopla (1198-2004), el rescate turco de la misma ciudad (1453), que fue el presumible fin de la Edad Media y más tarde los otros episodios de barbarie en la Inquisición, así como en la conquista española de la después llamada América Latina. En ese orden de medidas radicales, Báez cita un curioso caso. En el siglo XVI, tras la reforma de Lutero, los anabaptistas habían resuelto que todos los libros eran dañinos, con la única excepción de la Biblia, así que en la ciudad de Munster ordenaron quemarlos todos, incluyendo los de propiedad privada, porque los incultos son los elegidos de Dios para salvar al mundo. No lo salvaron.

También fue importante el ***Index*** del Vaticano, que rigió desde 1559 a 1966, prohibiendo durante cuatro siglos a docenas de obras y autores, con lo cual provocó que algunos escritores se inventaran seudónimos (como Voltaire) para seguir publicando. Más eficaz pero más breve fue la Revolución Cultural que Mao Tse-tung impuso en China (1966 a 1976), cortando toda vinculación con Occidente y obligando a que músicos, escritores y pintores trabajaran como peones en el campo. Esa barbarie continuó en muchos sitios, como la dictadura militar argentina (desde 1976) o la secta Talibán en Afganistán y cercanías.

LOS INDIVIDUOS. Las víctimas de comités políticos y religiosos ocupan todas las épocas. Ya en Grecia clásica hay que destacar a Sócrates y Aristóteles, en la Edad Media a Dante Alighieri, al español Moisés Maimonides, al escritor francés Pierre Abelard, más conocido por sus amores con Eloísa que por sus textos. En el año 1120 la Iglesia condenó a Abelard y en los veinte años siguientes quemó su obra. Pero el condenado perduró. En 1930 un tribunal de Estados Unidos prohibió sus ***Cartas de amor a Eloísa***, por su implícito contenido sexual. En el país no se había inventado el sexo, todavía.

Una lista de escritores víctimas será siempre incompleta, pero cabe recordar al español Miguel Servet, ajusticiado por hereje en 1553, y a víctimas francesas como Voltaire, Diderot, Montesquieu, J.J. Rousseau, que pronunciaban ideas liberales bajo gobiernos reaccionarios. Las teorías de Darwin sobre la creación crearon

un escándalo desde 1859 en Inglaterra, donde se quemaron ediciones del ***Origen de las especies***. Grupos moralistas ingleses y americanos condenaron en diversos momentos a Oscar Wilde, a Wilhelm Reich, a Theodore Dreiser, a John Steinbeck, a D.H. Lawrence, a Henry Miller, entre otros, sin advertir la paradoja de que estaban dando mayor fama y venta a los escritores prohibidos. En Estados Unidos, entre 1947 y 1960, las investigaciones sobre el comunismo generaron las Listas Negras, acusando a Dashiell Hammett, Lillian Hellman, Howard Fast, Arthur Miller y otros escritores, eliminados de las bibliotecas públicas americanas.

En el bando opuesto, es obligado recordar a los grandes censores de libros, desde el súper inquisidor español Torquemada (1420-1498) hasta sus modernos discípulos. El inglés Thomas Bowdler (1754-1825) reescribió varias obras literarias, Shakespeare incluído, para borrar las inmoralidades que allí encontraba. El americano Anthony Comstock (1844-1915) hizo una campaña personal contra el vicio, abriendo correspondencia privada y enviando a la cárcel a sus opositores. Ambos censores tuvieron el privilegio de que el verbo "to bowdlerize" y el sustantivo "comstockery" ingresaran después al informado diccionario Webster's. Esa fue su fama o en rigor su mala fama.

Historia universal de la destrucción de libros, de Fernando Báez; Sudamericana, Buenos Aires, 2005. 388 págs.

El País Cultural, 29 de abril 2005.

Erich von Stroheim, todavía
Los primeros combates

EN LA ACCIDENTADA CARRERA de su director Erich von Stroheim, que incluyó numerosas peleas, **Esposas imprudentes** ocupó en 1922 un capítulo inicial, como primer conflicto declarado con la producción, lo cual derivó a que se efectuaran cortes a la idea original. La película quedó incompleta. En buena medida la situación se debió al desafío del director a una sociedad americana conservadora, pero también a la generosidad con que Stroheim disponía del dinero ajeno, sin creerse obligado a dar explicaciones.

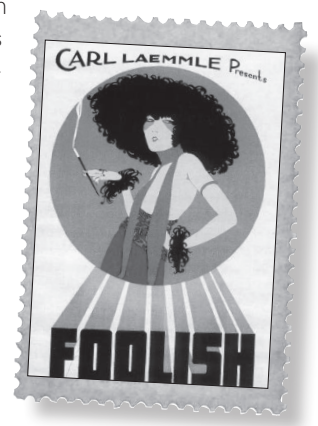
EL ASCENSO. Erich von Stroheim nació en Viena (1885), hijo de un comerciante judío, pero luego agregó ese "von" y pretendió tener un linaje aristocrático, aprovechando su presencia de apuesto militar, apariencia que luego ratificaría varias veces como intérprete. Se supone que llegó a América hacia 1906, desempeñó variados trabajos humildes y se acercó a Hollywood hacia 1914. Hizo pequeños papeles como actor, incluyendo oscuras intervenciones en **El nacimiento de una nación** y en **Intolerancia**, tareas que iniciaron su admiración por el gran adelantado que fue D.W. Griffith. Se mantuvo después como intérprete y su nombre fue reconocido por primera vez en los créditos en 1916, con un personaje secundario en **Macbeth**. Dos años después

Griffith le permitió crear su propio papel de oficial prusiano en **Corazones del mundo**, anécdota bélica pretextada por la guerra mundial que ya terminaba. Fue la primera vez en que su nombre apareció en reseñas periodísticas. Su pase a la dirección, en 1919, tuvo una estrecha relación con la historia previa de Hollywood.

Diez años antes, tras superar algunas peleas internas, varios empresarios del cine primitivo habían creado en New York la Motion Pictures Patent Company. Esos socios fueron nombres importantes, como el propio inventor Thomas Alva Edison, los dueños de la Eastman Kodak (que fabricaba el celuloide) y las firmas productoras Biograph, Essanay, Vitagraph, Kalem y otras, a lo que se agregó un acuerdo con las firmas francesas Pathé y Méliès. La MPPC cobraba derechos por el uso de aparatos cinematográficos, aduciendo patentes de invención y utilizando a numerosos inspectores para detectar infracciones. Pero pronto se encontró con opositores que se negaron a pagar derechos y que viajaron a California para filmar lejos de los vigilantes. De hecho, esa singular guerra de las patentes fue decisiva en la creación de Hollywood. Entre los opositores a la MPPC se destacó el alemán Carl Laemmle (1867-1939), que creó su propia oficina de distribución y luego una empresa de producción, la Independent Motion Picture Co. (o IMP) que en 1915 se transformó en la Universal, con enormes estudios en el valle San Fernando de California.

PRIMERA DIRECCIÓN. El poderío de la empresa Universal, el idioma alemán y el carácter disidente de Laemmle debieron ser los tres motivos mayores para que Stroheim procurara una entrevista con el productor, consiguiendo de inmediato un primer convenio para filmar su pieza teatral ***The Pinnacle***, título que la empresa sustituyó por **Maridos ciegos**. Es la historia de un matrimonio de alpinistas americanos, que tropieza en su expedición con un oficial austríaco (el mismo Stroheim). El oficial intenta seducir a la mujer, pero termina muerto al caer de un precipicio.

Con un reducido costo de 42.000 dólares, **Maridos ciegos** recaudó grandes beneficios, dejó satisfecho a Laemmle y consiguió para Stroheim un margen de libertad. Su segunda película fue **La ganzúa del diablo**, otra historia de un seductor fracasado, pero esta vez Stroheim no fue el intérprete. La acción fue ubicada en París, con grandes errores de geografía y ambientación que luego fueron marcados por la crítica francesa. Tras el éxito inicial en taquilla, la película se perdió para siempre, como tantas otras del cine mudo. Pero fue importante para originar el desafío del director en **Esposas imprudentes**, que sería su paso siguiente.



IDEAS AUDACES. El argumento de **Esposas imprudentes** parece concebido para enfrentar a los moralistas de la época. El presunto oficial austríaco Karamzin (el mismo Stroheim) vive en Monte Carlo con dos mujeres, las supuestas princesas Olga y Vera, fugitivas de la Revolución Rusa de 1917. Los tres explotan un casino clandestino (al lado del importante casino oficial de Monte Carlo) utilizando un dinero falso que les fabrica el italiano Ventucci.
Además hay una sirvienta, Maruschka, que también mantiene relaciones con el mu-

jeriego Karamzin. Cuando llega a Mónaco el embajador norteamericano Hughes, las princesas proponen a Karamzin que seduzca a la mujer para extraerle dinero. La seducción progresa y según algunos textos, la mujer queda embarazada. Después todo sale mal, Maruschka se siente despechada, provoca un incendio y se mata. Las princesas son arrestadas como falsificadoras y Karamzin es asesinado. Su cadáver es despachado por la cloaca, junto al gato que él mismo había matado un rato antes.

El resumen deja en evidencia una acumulación pecadora, con el concubinato, la seducción, el dinero falso, el casino clandestino, la estafa, el crimen. En esta película, como en otras posteriores, Stroheim pintaba un retrato crítico de aristócratas y de burgueses. Tampoco se presentaba como héroe de la historia sino como un completo villano. Entre otros detalles, Karamzin comete la cobardía de salvarse a sí mismo durante el incendio, dejando en peligro a la dama que quiso conquistar.

Cuando se estrenó en 1922, la prestigiosa revista ***Photoplay*** publicó una reseña titulada "Un insulto a todo americano", donde puntualizaba la sordidez del tema y el retrato imposible de un embajador y de su mujer, todo lo cual era la obra de un extranjero. La reseña fue luego transcrita por el ***Monthly Film Bulletin*** de Londres en noviembre 1976, junto a una revisión de la película. Como ilustración adicional, la revista agregó la lista de cortes que exigía en 1922 el comité de censura de Kansas. Esos cortes solicitados afectarían a ocho escenas del original, ninguna de las cuales daría hoy el menor motivo de escándalo. En cuanto al embarazo de la mujer del embajador americano, ese dato desapareció con los cortes. Surge de textos informativos y no de la película.

DEMASIADO DINERO. La moral y la censura fueron sólo una parte de los problemas atravesados por **Esposas imprudentes**. Más graves fueron los problemas del dinero. Al comienzo, Stroheim partió de un presupuesto de 735.000 dólares, que con el tiempo se transformó en un costo real de 1.103.736. Ambas cifras parecen triviales hoy, pero eran enormes para las prácticas habituales de 1922, cuando la entrada al cine valía centavos. El dinero fue invertido mayormente en los tremendos escenarios, con la reconstrucción de la fachada para el Casino de Monte Carlo, más la plaza y edificios vecinos. También debió importar el pago a multitudes de extras para un desfile de homenaje al embajador americano. En una primera etapa de la producción, que llegó a durar once meses, la Universal resolvió explotar la noticia misma de un costo desmesurado. Como lo contó después el director, la empresa instaló un aviso luminoso en Broadway, informando el costo de rodaje, que ascendía cada semana. Allí el apellido del realizador quedaba retocado como ***$troheim*** y la Universal se jactaba de tener un director caro. La película fue la más costosa de la época (después de **Intolerancia** de Griffith) con lujos tales como pintar a mano las escenas del incendio para dar realismo a las llamas.

Los costos produjeron una explosión. A mitad del rodaje el productor Laemmle viajó de New York a Hollywood, acompañado de su nuevo secretario Irving Thalberg, 22 años. Cuando se fue, Thalberg quedó como amo supremo de la producción de Universal. No quiso aceptar que **Esposas imprudentes** se estrenara con tres horas y fracción, como Laemmle lo había autorizado antes y que suponía exhibir la película en dos mitades, con un intervalo. Tampoco quiso aceptar el costo desmesurado, por lo que interrumpió nuevos gastos. Había que recortar y salvar sin embargo el producto. Aunque Stroheim accedió a una primera reducción, la película quedó en manos de la empresa, donde se hicieron otros cortes, incluso después del estreno. En aquel cine mudo era más fácil introducir retoques argumentales mediante cambios en los subtitulos intercalados. Así el embajador de Estados Unidos, previsto como tal en el libreto, quedó convertido en un millonario americano que visita Mónaco, lo cual quita sentido al desfile oficial.

Algunos cortes y cambios fueron hechos cuando las primeras copias de **Esposas imprudentes** habían llegado ya a Europa. Años después, el hecho sirvió para la reconstrucción, ampliando la versión americana del Museo de Arte Moderno con la versión depositada en la Filmoteca de Milán, que tenía subtítulos italianos. En noviembre 1957 el supercoleccionista Henri Langlois reunió en París a diversos eruditos del cine, para mostrarles las dos versiones existentes. El crítico español Carlos Fernández Cuenca asistió a esa función especial, de la que dio cuenta en su libro sobre Stroheim, incluyendo allí el detalle de los cambios en el primer rollo. Es elocuente comprobar que el falsificador italiano Ventucci del libreto original se había transformado en el Gaston francés para la versión italiana.

Esa historia de cortes, cambios y agregados se mantuvo hasta después del estreno, por presión de diversas organizaciones femeninas conservadoras. Era obvio que Stroheim quiso desafiarlas desde el comienzo, con su planteo del trío sexual que eran Karamzin y las dos falsas princesas. A eso agregó que el protagonista desayuna cada mañana con un vaso de sangre bovina y caviar (el director exigó caviar auténtico) o el largo apunte sobre la mujer americana fascinada por los uniformes militares y víctima de su ingenuidad al caer en un mundo de corrupción, falsedad y crimen. El desafío de Stroheim se hace más visible si se repara en el convencionalismo de los dramas que manejaba el cine mudo hacia 1921. Los desafíos fueron el dato constante de su carrera posterior, especialmente en **Codicia** y en **La marcha nupcial**.

En 1938 Jean Renoir escribió en sus ***Souvenirs*** una frase elocuente: "Fue una enorme fortuna la que en 1924 me llevó a una sala donde se proyectaba un film de Stroheim. Ese film, **Esposas imprudentes**, me dejó asombrado. Creo haberlo visto diez veces. Encendido de admiración, comprendí hasta dónde me había desviado antes". Y después cuenta cómo buscó y encontró otros temas reales a su alrededor.

La admiración tuvo consecuencias. En 1937 Renoir había comenzado ya el rodaje de **La gran ilusión** cuando Stroheim se presentó y pidió la oportunidad de componer algún oficial alemán para ese tema sobre la guerra de 1914-18. Aunque el director y el actor no se conocían personalmente y aunque el personaje alemán no estaba previsto en esos términos, Renoir sintió que debía dar su oportunidad a un talento admirado y luego maltratado por la industria. Con su anuencia, Stroheim compuso su oficial von Rauffenstein, creando una línea argumental, con situaciones, diálogos, uniformes, detalles físicos, hasta lograr un notable personaje. Así la historia de **Esposas imprudentes** en 1921 importó para la historia de **La gran ilusión** en 1937.

El País Cultural, 15 de julio 2005.

Volver a Mar del Plata

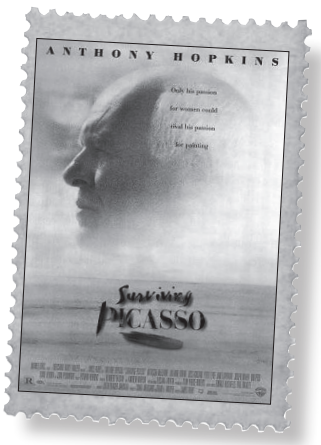
Una consecuencia de la gestión de Julio Mahárbiz en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales durante el menemismo fue la imprevista resurrección del Festival Internacional de Mar del Plata, abandonado durante décadas tras su apogeo en los '50 y '60. El relanzamiento se produjo en noviembre de 1996 y fue celebrado por el público y por una mayor parte de la crítica, pese al descalabro organizativo en que se realizó y a las denuncias de irregularidades administrativas que los periodistas Jorge Lanata y Silvina Chaine hicieron públicas en dos emisiones sucesivas del programa periodístico ***Día D.***

H.A.T. fue invitado a asistir con todos los gastos pagos, en virtud de su trayectoria, pero decidió hacerlo como periodista de ***El País*** y cubrirlo para la página de Espectáculos que entonces dirigía Jorge Abbondanza, además de reemplazar a un colega ausente en el jurado de la crítica. Aún no se había generalizado el uso del correo electrónico, por lo que H.A.T. escribía sus notas a máquina y las enviaba por fax a la oficina de ***El País Cultural***, donde Álvaro Buela debía volver a tipearlas y pasarlas a la redacción. A continuación se reproduce la cobertura completa, tal como fue publicada por ***El País*** entre el 10 y el 18 de noviembre de 1996, con el agregado de una nota que quedó inédita, aparentemente por falta de papel en la máquina receptora. Dado que los films exhibidos en el evento no habían sido aún estrenados comercialmente y una mayoría no tenía título definitivo en castellano, se han mantenido todos los utilizados en el texto original.

Sábado 9

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) La inauguración del XII Festival se realizó, como era previsible, con la abundancia y el despliegue de un país que quiere poner su mejor cara ante el visitante extranjero. Abundaron los periodistas y la televisión, abundaron las multitudes en la plaza frente al Salón Auditorium, fueron largos y convencionales los discursos con que Menem, Duhalde y Mahárbiz abrieron la primera función. Buena parte de lo que la TV recogía era pasado ante las multitudes en una pantalla gigante, para un público de centenares, contenido por barreras metálicas, mucha policía y docenas de voluntarios con uniforme que procuraban enderezar el tumulto. Uno de sus resultados fue la silbatina con que la muchedumbre saludó cada aparición de Menem en la pantalla gigante. Hasta los fuegos artificiales que cruzaron el cielo después de la primera película, la multitud siguió allí, preguntándose si esa mujer de traje largo y verde era o no era Rachel Welch (era) y quién podría ser ese señor con exótico sombrero tejano de alas anchas. Era Percy Adlon, director de **Bagdad Café**.

Detrás de la abundancia estaba el desorden, que en el primer día afectó en especial a la prensa. Los carnets de acreditación que debieron estar prontos no lo estaban o no se encontraban. No había gacetillas informativas ni fotos. Había periodistas con entrada a la primera función, que era invitación separada, y otros periodistas que no pudieron conseguirla. Este es el ABC de todo festival de cine y sólo puede alarmar a los novicios en la materia. Desde el segundo día el mundo comienza a arreglarse. Apenas se pueda, habrá que ocuparse de 149 películas distribuidas en ocho salas, todas las cuales, dicen aquí, han sido puestas a punto en los últimos tres meses. Sólo que es imposible cubrir 149 películas en diez días.



Surviving Picasso termina por ser un título lacónico y exacto para describir las penurias de quienes compartieron en algún momento la vida del celebrado pintor. El hombre era autoritario, orgulloso, intolerante, promiscuo y, en definitiva, el marido que una madre no recomendaría a su hija adolescente. Entre las víctimas que desfilan en el relato figuran su hijo, su chofer y su secretario Sabartés, un hombre que reconoce ser humillado por Picasso, a lo largo de años, pero agrega que sin esa humillación diaria se sentiría mal. Y figuran, sobre todo, las muchas mujeres que se llamaron Olga, Marie-Thérèse, Dora, Jacqueline y sobre todo Françoise, que lleva el hilo de la narración y agrega alguna explicación en banda sonora. Todas ellas entran y salen de la vida de Picasso, dejando o llevando hijos de diversas edades y anunciando que ese hombre es insoportable. Todas podrían decir, remedando a Mark Twain y el tabaco, que "abandonar a Picasso es muy fácil. Yo misma lo he abandonado docenas de veces".

El punto notable de esas tragicomedias es la voluntad de ser esclavas que todas ellas manifiestan en algún momento y que molestará con certeza a las portavoces

del feminismo. Quienes protesten deberán recordar, sin embargo, que esas historias fueron realidades y que el libreto de la película fue escrito por una mujer.

Todo el asunto daba para una comedia dramática entre cuatro paredes, discutiendo los juramentos, las infidelidades, los celos y las protestas, pero el director James Ivory y su equipo ambicionan mucho más. Abundan en Picasso mismo mientras pinta o dibuja. Marcan todo el entorno de los marchands y el dinero, el detalle circense, la corrida de toros, los pueblos primitivos de Francia donde Picasso gustaba recluirse.

Anthony Hopkins consigue con su Picasso una de las mayores interpretaciones de su carrera, desde la celeridad con que rezonga a alguna de sus amantes, hasta la euforia juvenil, casi de payaso, con que se divierte en fiestas populares o juega con sus niños. Todo el elenco es excelente, en parte porque director y libretista eligen momentos críticos de cada personaje para narrar espinosas relaciones.

Domingo 10

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) Las objeciones a la organización del XII Festival han sido mayores en los primeros dos días, en buena medida porque muchos periodistas se sintieron perjudicados en carnets, entradas, hoteles, material informativo. Después surgieron los desarreglos en la programación, que parecía muy bien planeada, pero que se resintió porque algunas películas no llegaron a Mar del Plata y debieron ser sustituidas. Este segundo conflicto deberá ser corregido con boletines diarios de programación actualizada. Entonces aparecieron los directivos mayores, Julio Mahárbiz y Héctor Olivera. Se hizo algún retoque en la plana mayor de funcionarios y se resolvió, con buen fundamento, concentrar conferencias de prensa en el mismo sitio y a las mismas horas, para atenuar el caos de los dos primeros días. Una parte del caos debe ser atribuido a la misma abundancia de periodistas, una masa humana que procedió de toda provincia argentina y de toda estación de radio o TV. No hay organización que pueda satisfacer las demandas de esa muchedumbre, cuyos comentarios terminarán por ser el prestigio o el desprestigio del festival.

Un par de películas requieren atención, porque están en la competencia oficial.

Aunque las gacetillas de prensa no lo dicen, **Agente secreto** es una segunda versión de **Sabotaje** (1936), uno de los primeros clásicos de Alfred Hitchcock en su periodo inglés. Hay algunas diferencias menores en la anécdota, debidas con certeza a que la segunda versión es más fiel a la novela de Joseph Conrad. Como lo aclara una advertencia inicial, en 1880 Inglaterra recibía a inmigrantes con mayor generosidad. Algunos de ellos eran anarquistas y el comercio de bombas y explosivos era toda una profesión. En ese clima de conspiración permanente, el agente secreto de la embajada rusa (zarista) debe cometer un atentado inútil y así justificar algunas medidas represoras del gobierno inglés. Entre disimulos y susurros la intriga deriva a tres muertes y una traición mayor.

Hitchcock había aprovechado el tema para algunos momentos de suspenso, incluyendo el célebre viaje de un adolescente (Desmond Tester), que lleva una caja en un ómnibus sin saber que está transportando una bomba. El suspenso no es la elección del director Christopher Hampton. Prefiere la esmerada recreación de época y el dibujo de las torcidas psicologías en media docena de personajes. En la línea dramática que ya mostró en el libreto de **Relaciones peligrosas** (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears-1988) y de la más reciente **Carrington** (Hampton-1995). Para ello cuenta no sólo con el clima que supieron conseguir, escenografía, vestuario y cámaras, sino con excelentes intérpretes, como Bob Hoskins (también coproductor), Patricia Arquette como mayor víctima inocente y Christian Bale como el joven que lleva la bomba sin saber. Aun mayor es el traficante de bombas que compone Robin Williams y que es fuerza motriz de la trama. Por algún retorcido motivo de contratos, el nombre de Williams no aparece acreditado en el elenco ni en la publicidad, agregando una perversidad más a su figuración. Igualmente poderosa es la partitura musical de Philip Glass, con un sombrío violoncello de solista y un pequeño conjunto de cámara. Desde los títulos iniciales, el violoncello y Robin Williams hunden al espectador en un mundo de penumbras, donde algo puede explotar en cualquier momento.

Contra las reglas habituales del mejor cine, **Todo el ancho mundo** (*The Whole Wide World*, dir. Dan Ireland) se apoya enteramente en los diálogos de una pareja, a través de meses o años, sin decidirse por el matrimonio o la separación. Él es Robert E. Howard, un escritor de novelitas populares, que tuvo enorme éxito de venta. Ella es Novalyne Price Ellis, una maestra que pretende aprender a escribir, como alumna de Howard, lo cual deriva a un romance lleno de altibajos. Como el caso fue real y terminó contado por ella en un libro, la película termina por ser un declarado homenaje a ambos. Su mayor virtud es la interpretación de los protagonistas (Vincent D'Onofrio, Renée Zellwegger), ambos muy naturales en sus risas, sus besos, sus reproches y sus llantos. Pero ahí se acaban las virtudes. Buena parte del público quedó conmovido por las frustraciones intermedias y finales del romance, como suele ocurrir con la mezcla del amor y la muerte. Otra parte objetó, hasta el sueño, la monotonía de un relato que progresa poco y que se apoya en diálogos infinitos. Todo el asunto podrá ser cierto y vivido, pero como narración cinematográfica le faltan anécdota, acción, crisis dramáticas y sobre todo silencios.

Nota privada para Álvaro Buela: Álvaro, si estás a tiempo, chequéame fecha de **Sabotaje** (puse 1936) y ortografía de Desmond Tester, que pudo ser Texter. Y si no puedes, forget it. Sólo lo advertirá Jaime Costa[1]. Me pusieron a prepo en el jurado de FIPRESCI, que sólo elige dos títulos. Pagan con elogios, of course.

Lunes 11

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) Los periodistas expertos en festivales saben que los problemas vienen solos, sin que nadie los convoque. La

[1] Crítico y erudito uruguayo. Ambos datos eran correctos, sin embargo.

sola abundancia de gente plantea crisis con los carnets, los transportes y los alojamientos en hoteles. Después aparecen los cambios de programación. No llegó **Secretos y mentiras** (Mike Leigh) que quedó postergada. Sale de competencia **Pretty Village** (Dragojevic, Bosnia) porque habría competido ya en un festival brasileño. Un operador del cine América se equivoca y empieza a proyectar una película española, causando la silbatina de una sala llena que pagó por ver **Looking for Richard**. Lo malo de estos y otros incidentes similares es que se modifica todo el tablero futuro de la programación, que era muy abundante y aparecía encuadrada con mucho esmero en un hermoso folleto.

Y eso deriva a pérdidas en el conocimiento de material nuevo, que es lo que importa en un festival, porque buena parte de sus películas nunca llegarán a la exhibición comercial a la Argentina o Uruguay. En cambio, las conferencias de prensa, por Gina Lollobrigida, Jacqueline Bisset, Charles Matthau o todo el cine argentino, abundan en palabras convencionales o triviales. De algunos títulos hay que dejar constancia.

La gente normal no tiene nada de excepcional se ubica en el ciclo "generación de los noventa" en el cine francés, lo cual supone cierta pretensión de juventud, originalidad y rebeldía, como un eco de la ya distante Nueva Ola. Es en efecto la obra de un director debutante, Laurence Ferreira Barbosa[2], tiene jóvenes como personajes casi únicos y fue rodada en escenarios naturales, cámara en mano, con aparente prescindencia de decorados y focos de luz. Y además es muy original. Detrás de la protagonista Martine, una chica irritable, con alguna anomalía mental a determinar, surge todo un asilo de jóvenes anormales en su conducta, con ideas fijas y manías muy diversas, desde la extrema timidez a la ostentosa extravagancia. Ese cuadro está muy bien observado y se apoya como anécdota en el frustrado empeño de Martine por arreglar la vida sentimental ajena, aunque tampoco sabe arreglar la propia. Hay mucho humor en situaciones y diálogos, la cámara persigue eficazmente a las figuras por calles o pasillos y es especialmente notable el elenco, que debió componer y mantener a gente muy rara, sin desbordarse a la payasada. Como Martine se luce Valeria Bruni Tedeschi, virtuosa del monólogo irritado en primer plano, con más improvisación propia que con libreto ajeno. Es bueno saber que en el nuevo cine francés hay directores y actrices con ese empuje.

Cuando las estrellas encuentran al mar (dir. Raymond Rajaonarivelo) es una producción de Madagascar, isla de la costa oriental de África y país ignorado en sus antecedentes cinematográficos. Cuenta la breve historia de un joven

[2] En realidad, una directora.

rengo de nacimiento, que en humildes aldeas quiere ubicar a su padre y entender la maldición que sufre por alguna magia local. El tema es escaso, pero a su servicio hay competencias de cámara, color, movimiento y acción (un bosque incendiado, una estampida de animales) que sugieren refuerzos franceses en el equipo. Las debilidades están en un libreto reiterativo, que declama sobre las brujerías, las venganzas y los perversos efectos de los eclipses de sol. Si el director se hubiera conformado con los apuntes realistas de la aldea junto a los misterios de bastones que se convierten en rayos, habría logrado un resultado más cinematográfico. Debería ver, por ejemplo, **Pather Panchali** (1955) de Satyajit Ray, que como tema no está muy lejos.

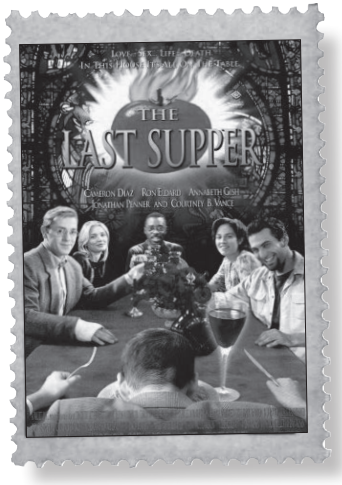
Looking for Richard (dir. Al Pacino) no es una versión del **Ricardo III** que Shakespeare escribió hace cuatrocientos años, sino una amplia descripción de los problemas que hoy se plantearían a quien quisiera filmar **Ricardo III**, lejos de lo que hicieron Laurence Olivier (1955) y después Ian McKellen (1995). Es más cine y menos teatro filmado. En este desmedido empeño personal de Al Pacino, debutando como director y co-autor, aquellos problemas se plantean desde el comienzo, discutiendo el prestigio actual de Shakespeare mediante reportajes callejeros. Contra la ignorancia popular, que queda documentada, se opone la disquisición de los académicos y se opone también la visión de expertos directores e intérpretes, una lista que da breves bocadillos a John Gielgud, Kenneth Branagh, F. Murray Abraham, Peter Brook y Vanessa Redgrave, entre otros. Más cerca de los problemas de la adaptación, Pacino emprende un doble registro de charlas actuales con sus colaboradores y de fragmentos de la pieza misma, con las barbas, los vestuarios y las espadas.

En ese vaivén de épocas, Pacino aprovecha al máximo la expresión cinematográfica. Construye con diálogos breves, discusiones picadas y hasta frenéticas, primeros planos elocuentes, para todo el planteo de tiempo presente. Cuando transcribe a Shakespeare mismo, elige los momentos críticos para las intrigas del arribista Ricardo, que tiene que librarse de dos hermanos, de dos sobrinos, y de varios cortesanos para llegar a ser rey, y morir casi de inmediato, ofreciendo su reino por un caballo. En ambos planteos Al Pacino sigue siendo un notable actor, aunque no es fácil perdonarle sus últimos gritos en la culminación. Como director y productor tiene visibles talentos, empezando por el tiempo y los sacrificios con que se volcó a la original idea de filmar dificultades para filmar. A cierta altura del rodaje Pacino advirtió que todo le quedaba muy largo y que la gente se levantaría de la butaca, como efectivamente ocurrió en este estreno. Agregó con buena autocrítica una escena aparte de dos utileros, uno de los cuales dice "prefiero no contarle a este hombre que todavía quedan diez rollos de película virgen, porque los agregaría".

Martes 12

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) Un dato notable de este festival es el éxito de público en casi toda función, con entrada paga a precios que

van de 1.50 a 3 dólares. Hay colas frente al Atlas, al Ambassador, al Auditorium, superando los riesgos de un material desconocido y además mal anunciado, por los diarios retoques de programación. Las salas funcionan desde las ocho de la mañana y en cada día hay veinte opciones para el curioso. Es cierto, desde luego, que en Mar del Plata no hay muchas cosas que hacer. El cine es un entretenimiento antes que un arte.



The Last Supper (*La última cena*, EE.UU., dir. Stacy Title) está fuera de concurso pero podría llevarse un premio al humor negro, porque es ingeniosa y divertida. Cinco estudiantes liberales (un negro, dos parejas blancas) matan casi por azar a un ex-soldado que demostró ser agresivo, antisemita y neonazi. Como el crimen quedó oculto, el grupo emprende el deliberado asesinato de otros reaccionarios. Invitan a cenar y matan con arsénico al sacerdote que protesta contra los homosexuales, a la estudiante que quiere eliminar la educación sexual, al hombre que se manifiesta contra los indios, al predicador de ambiciones políticas. Acumulan diez tumbas improvisadas en el jardín y terminan en forma imprevisible. Los diálogos son veloces y punzantes, mereciendo frecuentes carcajadas. Pero además la película obliga a pensar, porque el panorama sociopolítico de fondo es casi una radiografía del presente de EE.UU. y no un chiste suelto. Recogiendo un viejo éxito teatral y cinematográfico, alguien dijo ahora que "Arsénico y encaje moderno" sería un buen título para las crónicas.

Cavafy (Grecia, dir. Iannis Smaragdis) llegó precedida de una aureola de respeto y hasta devoción, porque es la biografía de un eminente poeta griego (1863-1933), tardíamente reconocido por sus contemporáneos. Detrás del poeta está además la más sólida tradición cultural griega, como lo señaló una y otra vez el director en su conferencia de prensa, invocando a Platón, a Sócrates, a la gran tragedia clásica. Subrayó que la película debe ser tratada con cariño y delicadeza, como él quiso tratar a su tema.

Después vino la frustración. En todo el relato Cavafy no dice una sola palabra, sino que asiste como mudo testigo a la conducta ajena, mientras en banda sonora se escuchan líneas de sus poemas. Esa fórmula no rinde como poesía cinematográfica. Quizás funcione en griego, pero ciertamente no funciona en el doble subtitulado inglés y castellano con que se exhibió. Pero además, lo que Cavafy contempla, en visible éxtasis, es el cuerpo masculino, con variedad de épocas, de sitios, de bailes y fiestas. Eso ocupa casi todo el metraje y no define a Cavafy como un poeta sino como un homosexual pasivo, aunque vive su condición con cariño y delicadeza.

La mia generazione (Italia, dir. Wilma Labate) se inscribe desde ya en la lista de las mejores candidatas a los premios del Festival, tanto por su tema como por su eficaz realización, a cargo de una mujer, con ocho libretistas como respaldo. El preso político Braccio debe ser trasladado de Sicilia a Milán, para una presunta visita con su amante, tras un permiso tramitado tres años antes. El relato sólo transcribe ese viaje, en el enfoque de ***road-movie*** americano. El capitán de su custodia presiona a Braccio para que declare algunos datos de su célula terrorista y se inscriba en la lista de "arrepentidos" que en Italia colaboraron para aniquilar a la guerrilla. A la oposición de hombres (Claudio Amendola, Silvio Orlandi) se agregan un preso común incorporado al transporte, un percance en la camioneta, una multitud que quiere linchar a los presos, una mujer que espera en Milán al hombre que no llega. Eso y algo más ha sido trasladado con máxima eficacia, movilidad de cámara, montaje preciso, toques de humor y una sugestiva banda sonora, donde una cantante negra que podría ser Ella Fitzgerald entona ***If I Could Be with You*** (lit. "Si pudiera estar contigo"), comentario correcto para una postergada reunión de amantes que no se han visto en tres años. Detrás del relato se dibuja una generación, como lo indica el título, y también a una Italia sacudida por la agitación social y el delito. El Jurado del festival haría bien en estimar al conjunto y a sus intérpretes masculinos, que traslucen su inquieta vida interior.

Años rebeldes (Argentina, dir. Rosalía Polizzi) también se ocupa de italianos, pero se trata de los inmigrantes, sus hijos y sus nietos, que sobreviven en Buenos Aires y en un año crítico (1955) cuando cayó Perón. El ambicioso plan se extiende a las inquietudes de una adolescente (Leticia Brédice), su despertar al sexo, su opresión por un padre autoritario que no quiere saber nada con la cultura. En derredor hay un cuadro familiar y vecinal que se acerca en verdad al neorrealismo italiano, punto reforzado por la intercalación de los minutos finales de **Umberto D.** (Vittorio De Sica, 1951). Lo que falta en el conjunto es una mejor estructura. El relato procede por acumulación, con alguna audaz escena de sexo y alguna eficaz discusión familiar, pero sin la debida firmeza en el desarrollo. La directora Polizzi, que aparece brevemente como directora de escuela, debe saber ya que el resultado está más cerca del neorrealismo blando y último que del duro acento que tuvo el inicial, o sea más cerca de las **Ragazze di Piazza Spagna** (Emmer) que del **Umberto D.** invocado.

Miércoles 13

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) El jurado oficial tiene finalmente ocho personas. Son Elsa Martinelli (actriz italiana), Marie-José Nat (actriz francesa), Arturo Ripstein (director mexicano), Amparo Solar Leal (actriz española), Percy Adlon (director alemán) y los argentinos Manuel Antin (director), Claudio España (crítico) y Eugenio Zanetti (escenógrafo premiado con un Oscar). A ellos se agrega un separado jurado de críticos, organizado por FIPRESCI, que solamente elegirá dos títulos, uno de la competencia oficial y otro del cine latinoamericano. Todos ellos ya pierden un tiempo enorme en reuniones, aunque en este poblado festival no alcanza el tiempo para ver películas. Algunas de ellas:

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (México, dirs. Sabina Berman e Isabelle Tardán) no debe ser confundida con **Entre Marx y una mujer desnuda** (Colombia), título coincidente que también figura en la programación. La mexicana es una mujer vestida, que se excita cada diez minutos cuando recuerda la virilidad de Pancho Villa y también la virilidad de su amante, un escritor dispuesto a escribir la biografía del famoso guerrillero, si es que la mujer vestida le da tiempo. Ese vínculo erótico, planteado con audacia de imagen y de palabras, se completa con la aparición fantasmal del propio Villa, para empujar algunos encuentros. Lo malo de estos encuentros es que se repiten al infinito, siempre con mucha conversación para acuerdos, desacuerdos, celos y feroces peleas. La insistencia aniquila a la idea. Aparece también una mujer desnuda, pero en pose como la maja de Goya. No es operativa a la trama.

Passage à l'acte (Francia, dir. Francis Girod) despierta una curiosidad inicial, cuando el psicoanalista (Daniel Auteuil) recibe de un paciente una jactancia. Ha matado a su mujer, y nadie lo sabe. Después el presunto criminal (Patrick Timsit) incurre en mentiras, maniobras, disimulos y asesinatos que hostigan al analista y a su familia. Las complicaciones son tantas, y tan increíbles, que toda convicción se cae a mitad del relato. Hay varias mujeres y un poco de sexo en el asiento trasero de un automóvil.

Sotto Voce (Argentina, dir. Mario Levin), presentación nacional en el certamen, se apoya en una intriga semi policial, aunque ningún policía aparezca. Sobre un cuento de Luis Gusmán, y en un molde tomado de Raymond Chandler y Dashiell Hammett, el protagonista (Lito Cruz) recibe el encargo de localizar a cierto hombre, que puede ser el chantajista de cierta señora rica, cuyo padre puede haber muerto por alguna oscura maniobra criminal y no por el aparente infarto. A partir de allí hay ambiguas conversaciones, viejas historias familiares, llamadas telefónicas amenazantes, hasta un final sorpresivo, como ocurre en el género.

Todo lo cual podría atrapar al espectador, si estuviera bien narrado, con los hechos en la pantalla. Pero está mal narrado, con el vicio habitual del libretista novicio, que es el monólogo explicativo, una y otra vez, en la banda sonora. Las penurias del melodrama familiar, que obligan a retroceder en la cronología de la acción, se suman a las otras penurias de la expresión cinematográfica. Es evidente que a Levin le gusta el cine, con toda una secuencia inicial sombría, que parece sacada del expresionismo alemán, pero después de ese efectismo le hace falta que escenografía y fotografía sean no solamente rebuscadas sino también elocuentes para la narración.

Il était une fois Beyrouth (Líbano-Francia, dir. Jocelyn Saab) fue en 1993 un error monumental de la directora, reconocido ahora por ella en una conferencia de prensa. Comienza con el feroz destrozo de la ciudad, sugiriendo un plan documental y dramático más serio. Lo arruina cuando pone allí a dos chicas turistas y un depósito de películas, con fragmentos cómicos y musicales de cuarto orden, extractados del cine ajeno, con intercalación de bailes por las chicas mismas. Se infiere que Saab quiso poner algo de humor dentro del drama bélico, dato que ya

le habrán criticado en el Líbano, pero ni el drama ni el humor aparecen. La música libanesa y el baile libanés gustan a los libaneses, solamente.

Lorca, muerte en Granada (Puerto Rico, dir. Marcos Zurinaga) propone una visión, ficticia pero verosímil, de cómo los franquistas asesinaron a Federico García Lorca en 1936. Habría alcanzado con establecer que los franquistas ya odiaban a Lorca por una frase atea en su **Yerma** (presentada en su estreno por Margarita Xirgu, 1934) y en especial por su homosexualidad, dato que surge varias veces en los diálogos y las interjecciones. El agregado es el niño admirador de Lorca, que años después vuelve a Granada con el empeño de averiguar quién hizo el disparo final del crimen. La evocación del poeta se transforma con rapidez en "una de pistoleros", que culmina en la plaza de toros, llevando el asunto hasta la explosión y comparando la muerte del toro con la de Lorca, la del torero y el ataque físico al admirador en cuestión. La media hora final sufre de inflación en pistolas, en violencia, en diálogos y en una partitura sinfónica efectista. Esta película de Puerto Rico, hablada en inglés, que ocurre en España, terminará por hacer buena impresión en el telecable norteamericano, para el cual parece concebida. Como Lorca posa aquí Andy García y como uno de sus asesinos figura Miguel Ferrer, hijo de José Ferrer, igual al padre.

Jenipapo (Brasil, dir. Monique Gardenberg) debería llamarse "La entrevista", que es su correcto subtítulo. El nombre exótico pertenece a un árbol del nordeste brasileño, del que se extrae un licor, lo cual poco importa en el asunto. La entrevista es lo esencial. La procura ansiosamente un periodista americano, para arrancar declaraciones a un cura católico (Patrick Bauchau) que defiende a los indios y a los pobres, contra un proyecto de ley que les quitaría sus tierras. Una virtud mayor de la película es su pronunciamiento rebelde contra los sectores reaccionarios del Brasil, empezando por la Policía Federal. Otra virtud es mantenerse con rigor en el tema, incluida la vertiente del periodismo ansioso. Es menos creíble el final, pero la realización muestra un continuo esmero, incluso en escenas de violencia. La directora es una mujer, que debuta en el largometraje.

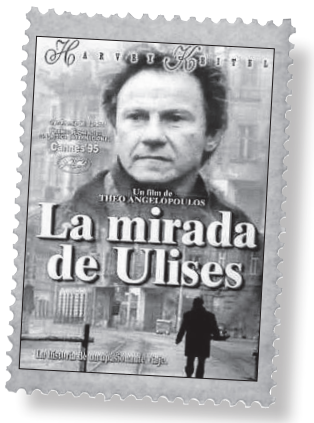
Jueves 14

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) Un percance técnico en los proyectores canceló nada menos que todas las funciones del miércoles 13 en la sala Auditorium, que exhibe la programación oficial. Los consiguientes retoques a la agenda de funciones se compensan por la misma abundancia del material en cinco otras salas, todas ellas abrumadas por un público que paga su entrada y que llega a concurrir masivamente, con largas colas en las puertas. Un fenómeno similar no se había producido en los festivales previos y contradice la difundida idea de que el video o la televisión hayan derrotado al cine.

Dos realizadores valiosos aparecieron en la programación, fuera de concurso.

Lone Star (Estados Unidos, dir. John Sayles) se ubica en el complicado mundo de la frontera entre México y Texas, investigando un crimen ocurrido mucho antes y la carrera de un sheriff ya fallecido. Más que por el asunto, lo que interesa aquí es el cuadro social en que confluyen americanos, mexicanos, negros, militares, la inmigración clandestina y su represión, los hijos ilegítimos, las limitaciones del trabajo, de la educación, de la autoridad paterna. En ese ambicioso panorama, Sayles luce vivacidad de diálogos y cámara, uso eficaz de silencios y miradas, algún momento brillante en la transmisión de los numerosos conflictos. Como realizador independiente (y escasamente difundido en el Río de la Plata) puede darse el lujo de una crítica social muy amplia. Si algo cabe objetarle en el caso es que mordió más de lo que podía masticar. El exceso de conflictos, repartidos en dos épocas de la acción, termina por demandarle una duración excesiva y desdibuja algunos puntos de una trama repartida en demasiados personajes. Como sheriff prepotente y arbitrario se destaca Kris Kristofferson en un largo elenco.

La mirada de Ulises (Grecia, dir. Theo Angelopoulos) es otra obra fascinante de un director que se ha alejado deliberadamente de las normas narrativas convencionales. La odisea que emprende su moderno Ulises es la búsqueda casi maniática de tres rollos de una película, filmada por los hermanos Manakis a comienzos de siglo, pero nunca llegados siquiera al laboratorio de revelado. El viaje lleva al protagonista (Harvey Keitel) a diversos sitios de Grecia, Albania, Rumania y Yugoslavia, atravesando fronteras, percances, dos amores efímeros, ciudades aniquiladas por la guerra. Los rollos perdidos aparecen en una Sarajevo destruida y al final no importan.



Lo que deslumbra en las tres horas del relato es una abierta separación de la riqueza anecdótica que habrían procurado otros realizadores. Como ya lo demostrara en películas previas, Angelopoulos es el campeón de las imágenes largas y lentas, el prolongado recorrido de la cámara hacia atrás o hacia adelante, la caminata de grupos de personajes. En las palabras de un diálogo, los tres dones que la divinidad dio a los hombres fueron el viaje, la duda y la nostalgia, que son tres rasgos reiterados en el relato. Cada una de las secuencias compone, sin mucha explicación, una metáfora poética más cercana a la sensibilidad del espectador que al razonamiento. Una enorme estatua de Lenin es cargada pausadamente en una barcaza y luego transportada por el río, con majestuosa lentitud, pudiendo aludir por igual a que el comunismo se aleja de un país, o llega a otro, o atraviesa los Balcanes. En otra secuencia magistral, un baile de familia, que comienza festejando el fin de la guerra en 1945, prosigue con la detención de uno de los concurrentes, que se despide con " Feliz Año 1948" y prosigue con la requisa de los muebles, hasta 1950, sugiriendo que la propiedad privada ha sido nacionalizada. El proceso se desarrolla en pocos minutos, sin interrumpir el baile, sometiendo el tiempo real a una condensación cinematográfica. Algo similar había sido ya hecho en **El Baile** (Ettore Scola) y por el mismo Angelopoulos en su magistral **Travelling Players** (1975). Hacia el final, una prolongada imagen al aire libre, con diversos personajes, está envuelta por la neblina y allí aparece la repentina muerte.

No sería fácil aclarar sentidos en todas las secuencias de Angelopoulos, que alguna vez son desconcertantes, como una confusión de identidades en la frontera, que lleva al castigo de un posible fusilamiento o de una prisión perpetua. Quizás está insinuando allí la arbitrariedad y el autoritarismo de los gobiernos socialistas. Pero las explicaciones terminan por ser lo menos importante, igual que el contenido de los rollos de la extraviada película muda. Lo que importa es cómo el director irradia la magia del cine, que es una vocación personal. Lo dice en el brindis de dos personajes (por Murnau, por Dreyer, por Welles), lo dice en el mismo tema de la búsqueda por el film perdido, lo dice en su enfoque personalísimo del material, desde la duración de tres horas (que lo aleja de las prácticas comerciales) a un manejo de cámaras y de gente que encuentra pocos similares en el cine del siglo. Los ensayistas podrían citar a Dreyer, a Bresson, a Jancsó, pero ninguno de éstos transmite tanta poesía.

Viernes 15[3]

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) El Festival hizo dos papelones con la prensa, con lo que fomentó una fama peor de la que se merecía. El primero fue el inaugural, con demoras y omisiones de la entrega de los carnets de acreditación. El segundo fue con los alojamientos. Muchos periodistas argentinos y uruguayos tenían invitación por cinco días, noviembre 12 al 17, con los pasajes aéreos así fechados. Pero el día 14 recibieron en los hoteles la intimación de desalojar las habitaciones el viernes 15, una medida absurda que no ha recibido explicación. Fue corregida en pocas horas, tras la protesta inmediata, pero eso no impidió la repercusión del caso en diarios, revistas, TV y radio.

En esa repercusión, el festival carga hasta con las culpas que no tiene, como los cambios de programación debidos a películas que no entraron en fecha.

Entre las que entraron figuran novedades.

La desaparición de Finbar (Gran Bretaña, dir. Sue Clayton) comienza en un pequeño pueblo irlandés, de donde el joven Finbar se va fastidiado y sin explicaciones. Tres años después, su amigo Danny le sigue la pista hasta Estocolmo y hasta el norte de Suecia, junto a Finlandia y las nieves del polo. Cada vez que pregunta "Finbar" los suecos le contestan "tango". Alguien le dice que los suecos inventaron el tango, contra la primitiva idea de que ése fue un invento argentino. Le comenta el caso a un misionero finlandés y éste replica que ésa es una ridícula patraña sueca, porque todo el mundo sabe que el tango fue inventado en Finlandia. La exótica

[3] Esta nota quedó inédita.

confusión se acelera a medias cuando Danny es depositado en el Finn Bar, un sitio donde se baila muy mal tango.

Fuera de esa anécdota, la aventura está muy bien filmada entre las nieves del norte, con más acción y diversión de la que parece posible en ese frío. También aquí una mujer demuestra que puede dirigir una aventura bastante masculina.

Profundo carmesí (México, dir. Arturo Ripstein) es una variante del **Monsieur Verdoux** de Chaplin. El seductor profesional de mujeres ricas, a las que roba y asesina, recibe curiosamente la ayuda de quien pudo ser su primera víctima (Daniel Giménez Cacho, Regina Orozco). Entre ambos matan a tres mujeres. El caso tiene un fondo real, en un episodio norteamericano de 1949, fecha que la película ratifica con un afiche cinematográfico. Pero no impresiona como hecho auténtico. Todas las situaciones están forzadas por una inverosímil credulidad de las víctimas, sin cuya candidez no funcionaría la trama. Los diálogos y sobre todo los monólogos están viciados de retórica, de énfasis mexicano, con una voluntad de discurso que contradice la precisión fría de una deliberada conducta criminal. Entre la mucha sangre y la crueldad de los crímenes se destaca el dato pintoresco de que el asesino sufre por su calvicie y la reiterada caída de su peluca, sin la cual deja de ser un seductor. Para él, una peluca destrozada es un típico accidente de trabajo.

Ripstein integra el jurado del festival, está presente en muchas salas de exhibición y recibe elogios públicos de la prensa por esta película, exageradamente.

El sueño de los héroes (Argentina, dir. Sergio Renán) transcribe una novela homónima de Adolfo Bioy Casares, que tiene un punto de fantasía. Un joven de barrio (Germán Palacios), que sale a divertirse en Carnaval con los muchachos de la barra, amanece en los bosques de Palermo y ha perdido la memoria de lo ocurrido antes. Tres años después repite esa noche de carnaval, para mejorar el recuerdo, y allí descubre un drama impensado.

No hay mucha más sustancia en la trama, que sufre sus retorcimientos y casualidades, pero cabe ponderar la naturalidad de algunos diálogos (por Jorge Goldenberg) y la mano segura con que Renán dibuja algunas situaciones, con primeros planos y miradas desconcertadas. En especial sorprende la eficacia con que se han volcado escenas de un cine de masas, en los bailes y desfiles de carnaval, con una abundancia de disfraces, de máscaras, de movimiento, que no son habituales en el cine argentino. Contra ese fondo cabe lamentar algunas escenografías de cartón pintado y algunos desbordes de la partitura musical.

MAR DEL PLATA – El jurado de la Federación Internacional de la prensa cinematográfica (FIPRESCI) dio a conocer su fallo, que como estaba previsto comprende dos premios. Uno abarcaba solamente los títulos en competencia oficial y recayó en **La mia generazione**, película italiana dirigida por Wilma Labate. Esa selección fue

decidida por unanimidad. El otro premio estaba restringido a películas de América Latina. Se eligió por mayoría de votos **Buenos Aires viceversa**, película argentina de Alejandro Agresti. El jurado estuvo integrado por cinco miembros procedentes de Alemania, Italia, Estados Unidos, Argentina y Uruguay.

El fallo del jurado oficial será anunciado en la función nocturna del sábado 16.

Nota para Álvaro Buela: Álvaro, es probable que esta nota de viernes sea la última. Si puedo envío alguno de los fallos el sábado. Te ruego atención a esa posibilidad, pero es una incertidumbre. Supuesto que el fallo entre, deberá ir al cuerpo del diario y no a Espectáculos (creo). Estaré en el Cultural el lunes.

Sábado 16

MAR DEL PLATA (Especial para ***El País***, por H.A.T.) En una conferencia de prensa realizada a mediodía del sábado 16, los directivos del XII Festival Cinematográfico anunciaron los premios de los diversos jurados. La comunicación se adelantó a la proclamación oficial, programada para la función nocturna del mismo día.

El jurado oficial eligió:

Película: **El perro del hortelano**, dir. Pilar Miró (España). Premio Especial a **Kriegsbilder**, dir. Heiner Stadler (Alemania).

Director: Zhang Yuan por **Dong gong xi gong** (China).

Actriz: Renée Zellwegger por **The Whole Wide World** (Estados Unidos).

Actor: Silvio Orlandi por **La mia generazione**.

Un premio a película latinoamericana recayó sobre **Buenos Aires viceversa** de Alejandro Agresti. Se dieron premios adicionales por dirección artística a **Tranvía a la malvarrosa** (España) y fotografía a **Dong gong xi gong** (China).

Los premios de los críticos (FIPRESCI) favorecieron a **La mia generazione** y a **Buenos Aires viceversa**. Ambos títulos coincidieron en el fallo de la OCIC, que agregó una mención a **Macadam Tribu** de José Laplaine (Portugal- Zaire).

El jurado oficial solicitó en su fallo que el premio otorgado, 625.000 dólares, sea utilizado para una coproducción argentina, a cargo del mismo director, o sea Pilar Miró[4].

[4] La coproducción no llegó a realizarse, porque Pilar Miró falleció once meses después, en octubre de 1997.

Cómo se hace un libro de cine

En abril de 1991 H.A.T. se comprometió a escribir la primera parte de un libro sobre historia del cine norteamericano para la editorial española Laertes, por pedido de su amigo, el erudito catalán Joaquim Romaguera i Ramió. El libro tendría además otras dos partes, a cargo de los especialistas Javier Coma y José Luis Guarner, pero más tarde se decidió que el material se editaría en tres volúmenes separados. El de H.A.T. se tituló *Desde la creación al primer sonido*.

Durante la producción del libro H.A.T. y Romaguera intercambiaron una abundante correspondencia. Lo que sigue es un resumen de la misma, que procura documentar el trabajo necesario para producir un libro de intención informativa, antes de la irrupción de internet. También constituye un testimonio directo sobre el modo en que dos obsesivos eran capaces de tomarse tal trabajo.

Se han respetado algunas sutilezas de los textos por entenderlas deliberadas. El hecho de que H.A.T. escribiese la palabra "Índice" siempre con mayúsculas es una forma de señalar la importancia que otorgaba a esa herramienta para ordenar el mundo. Asimismo, cuando H.A.T. comienza a dirigirse a Romaguera como Joaquín o Joachim (en lugar del catalán Joaquim) sabe que lo está irritando.

• • •

Barcelona, 15 de mayo 1991.
Sr. Homero Alsina Thevenet,
Muy señor nuestro,

Le adjuntamos fotocopia de la transferencia bancaria y de la carta de pago a la Hacienda española, justificativas ambas del primer pago a su colaboración en el libro *Historia del Cine Americano*.

Esperando comprenda el retraso en el pago, pues como debe recordar el sistema administrativo español era (y es) poco diligente.

Sin más, reciba un afectuoso saludo,

Raúl Fernández

Laertes SA Ediciones – Montseny 43, bajos – Barcelona.

• • •

Montevideo, 19 de agosto 1991.
Para JOAQUIM ROMAGUERA,
Caro Joaquim,

Tuve demoras por problemas locales de trabajo, pero estoy al final del libro cine americano, que confío en despachar primera semana de septiembre. Me propongo utilizar correo privado reconocidamente eficaz, por desconfianza a todo correo oficial.

Homero.

• • •

Montevideo, 9 de septiembre 1991.
Sr. Raúl Fernández, Laertes SA Ediciones.
De mi consideración,

Finalmente le envío los originales completos de este próximo libro, tras demoras por las que siento justificado; tuve apremios de trabajo aquí. Me permito algunas acotaciones.

ENVÍO – Lo hago a Montseny 43, Bajos, porque no tengo indicación distinta. Y lo hago por agencia internacional porque la experiencia del correo, tanto uruguayo como español, ha sido fatal.

ESTRUCTURA – De acuerdo a lo solicitado oportunamente por Romaguera, el plan de esta historia no es cronológico sino, en sus palabras "transversal", con capítulos separados para la invención del cine, los directores, las estrellas, los géneros, las películas. Creo que es el plan más racional y útil para el lector, aunque supone que algunos datos se repitan de un capítulo a otro, p. ej., no se podría tachar a Chaplin en la comedia, ni en las estrellas, ni en la creación de empresas, ni en la lista de películas importantes.

TAMAÑO – Son 244 hojas nominales, pero las netas representan muchas menos, porque: a) el papel es más pequeño que el habitual en España, allí llamado "holandesas"; b) muchas hojas están sólo mediadas de texto, como se lo advierte por ejemplo en páginas 131 a 192, entre otras. En cifras netas, creo que estaremos en las previstas 200 holandesas.

TAMAÑO (II) – La síntesis del material existente es un pequeño drama, como seguramente lo están experimentando Coma y Guarner en lo suyo. Hay libros enteros para la comedia y el western, para Chaplin, Griffith y Lubitsch, para la invención del cine y para las estrellas. Sin embargo, mi obligación era apretar sin perder fluidez y coherencia. Por otro lado, creí necesario explicar ciertos ángulos del tema, como el ordenamiento industrial del cine, que veo desatendidos en libros similares.

CAPÍTULOS – Lamento comunicar que son trece, número habitualmente mal visto. He colocado hojas intermedias, antes de cada capítulo, para evitar una posible confusión del Taller entre capítulos -que exigen comenzar una nueva hoja del libro-, y subtítulos dentro de cada capítulo, que sólo exigen una línea separada en el texto. También hay marcas rojas, para orientar el caso. Hice una lectura general y final, para subsanar algunas oscuridades y torpezas; confío haber leído bien.

AMPLIACIONES – Deseché capítulos separados para algunos géneros, como el cine bélico o el cine documental. Estaban en mis planes iniciales, pero en el cine mudo hubo pocos ejemplos de lo uno y lo otro, y alcanzó con colocarlos en el capítulo Películas. Un caso notable, que le regalo a Coma y a Guarner, es que los pistoleros florecieron en Estados Unidos durante 1920-1929, pero el género respectivo comenzó realmente en 1930 y sigue hasta hoy. No integra adecuadamente un libro sobre cine mudo.

Otra ampliación del material sería más lógica si confeccionamos un Índice de nombres propios (por personas y no por películas). Tengo los elementos para hacerlo, pero aquí dependo de que Laertes quiera agregar diez o doce páginas al libro.

CORRECCIÓN – Para los originales, sería grato saber que Romaguera pueda mirar todo antes del pase a Taller. Cuidé que los títulos en castellano, cuando figuran, procedan de fuente española. Sin embargo, he hecho un continuo apoyo en títulos originales, porque los españoles producen despistes frecuentes. Ejemplifico: pocos sabrán qué es **La mujer marcada**, 1926, cuando la novela y la película original eran **The Scarlet Letter / La letra escarlata**, sobre Hawthorne. Esos ejemplos abundan.

Para la corrección de galeras o de páginas, me ofrezco desde ya, sin costo, y a súpervelocidad, supuesto que Laertes pueda vencer un océano que tenemos por el medio.

DINERO – Estoy entregando el libro porque cumplo con un contrato firmado, pero debo subrayar mi desagradable sorpresa cuando comprobé que, por dinero girado al exterior, el Estado español se queda con el 25 por ciento. Entre eso, los gastos bancarios y otros gastos operativos, terminaré por cobrar poco más de dos mil dólares, contra una ilusión inicial de tres mil. Me pregunto si corresponde semejante quita a un ciudadano español como yo (tengo el DNI 35.043.180). En todo caso, el monto de ese descuento no me fue advertido en la correspondencia previa. Creo que invertiré parte del pago complementario en comprar libros españoles, para disminuir la exacción oficial de un Estado que dice proteger la cultura.

Cordialmente,
Homero Alsina.

• • •

Barcelona, 21 de septiembre 1991.
Caro Home,

Nuestras comunicaciones quedan comprimidas por el lenguaje a-poético del fax. También aquí se producen alteraciones epistolares entre los seres, y los que tienen ordenadores saben también de otras alteraciones subsiguientes.

Tengo tu carta del 9 de septiembre y cuatro faxs, no todos contestados por Fernández. Y tengo ante mí tu manuscrito, del que sólo he leído la Advertencia, absolutamente necesaria, quizás demasiado comprimida o telegráfica, y la Cronología: una excelente idea que pienso recomendar a Coma y a Guarner, ya como un elemento del diseño del volumen[1]. Observación: me parece que en tu Cronología faltan referencias esenciales de/sobre la *cultura*. Hay industria, inventos, obras, etc., pero nada de Cultura en el sentido de primeras y notables revistas, primeros y fundamentales libros, enseñanza de cine, escuelas, filmotecas y archivos, etc. Ya me dirás qué opinas sobre el punto.

[1] Romaguera no lo logró: ni Guarner ni Coma incluyeron Cronología en sus respectivos libros.

No he leído más. Al parecer Guarner se atrasa y Coma se acompasa. Tú has cumplido. Qué le vamos a hacer. El editor dice que habrá que esperar a tenerlo todo, por lo que hay tiempo para hacer las cosas bien, incluso para que revises alguna parte que no te acaba de satisfacer, incluso buscar algunas fotos buenas para ilustrar tu parte, incluso preparar -porque te ofreces- los índices de propios y títulos.

Recibe un afectuoso saludo de Roser y besos a Eva.

Vuestro Joaquim.

• • •

Montevideo, 21 de octubre 1991.

Caro Joaquim,

Tengo aquí la tuya de septiembre 21, llegada en octubre 13 (!!!), donde añoras los viejos tiempos de la correspondencia y señalas los inconvenientes telegráficos y poco poéticos del Fax, que ahora cuida del mundo todo. Tienes razón, pero el correo es un mecanismo fatal, como lo demuestra la demora de tu última carta, y en cambio el Fax cubría y cubrió las necesidades que planteaba el libro de cine mudo.

Esto sigue, sin embargo. Me alegró saber que, pese a mi demora, peor fue o es la de Coma y la de Guarner. Lamento que hasta tu carta de septiembre 21 sólo hayas podido leer una parte del libro, pero atiendo tus observaciones, como atenderé las que subsigan.

LA ADVERTENCIA– La crees demasiado comprimida o telegráfica. Pero entiendo que así debe ser. No me quise extender en un prólogo que subraya justamente las limitaciones del libro. Aumentar eso habría sido desalentar al lector que hojea en la librería, con una mano en la billetera y otra en la vacilación.

ÍNDICES – Lo haré, pero debemos limitarnos a personas. El Índice de títulos plantea larguezas y dudas: en casi todos los casos hay que hacer doble entrada (**Big Parade** / **Gran desfile**) sino tres (**Greed**, **Avaricia, Codicia**). Para el Índice de personas haré la súper-planilla, la pasaré a alfabética y la pasaré a Barcelona. Pero, ATENCIÓN, los números de página serán de vuestro resorte, en su momento. Dame tiempo.

CULTURA EN LA CRONOLOGÍA – Algo te adjunto, porque tú lo pides y eso me basta para hacerlo. Pero cuando lo examines advertirás las limitaciones de ese sector del trabajo. Digo:

a) Casi todos los hechos culturales del cine son posteriores a 1930: las revistas, los libros, los cine-clubes, los archivos, etcétera. No tengo a mano las fechas de fundación de museos cinematográficos (el del Museo de Arte Moderno de NY, el de Eastman en Rochester), pero es seguro que son posteriores a 1930. El caso es ligeramente distinto en Francia, como tú y yo lo hemos establecido en un par de libros, pero en verdad no podríamos aducir que la fundación de la *Revue du Cinéma* (1928) haya afectado en algo al cine norteamericano de 1928, 1929 ó 1930.

b) Me permito sugerirte que tomes con pinzas el ángulo Cultura Cinematográfica. Una cosa es fijar fechas de esto y aquello; se puede hacer y se hace. Otra cosa distinta es creer que el ángulo cultural importó mucho, cuando en verdad importó poco. La crítica, los museos y archivos, la restauración del cine, incluso el importante Oscar, afectaron muy escasamente a la industria. Pudieron servir para una minoría del público, y aun así sirvieron mucho después de su comienzo temporal estricto.

c) Medité debidamente cómo poner en el libro la moderada cuota de hechos culturales. Descarté su intercalación en la cronología general, porque sería tan trabajosa como equívoca, dándole más relieve histórico que el auténtico. Me decidí por la fórmula de una Cronología de Publicaciones, que puede ser un capítulo inmediato a la general. Tus opiniones serán bienvenidas.

Tomo nota de que te han modificado el teléfono, supongo que como parte de la remodelación y modernización de Barcelona, que sería una hermosa ciudad si uno tuviera dinero para vivir en ella.

Se me va el papel. Un abrazo de Eva y mío para todos vosotros.

• • •

(El 27 de noviembre de 1991 H.A.T. terminó de preparar los índices y los envió. La correspondencia quedó suspendida durante casi un año hasta que Romaguera la retomó el 15 de septiembre de 1992, en una extensa carta donde explica las razones de la demora y anuncia haber iniciado la preparación del libro para componer.)

"Quiero decirte que en galeradas, que recibirás, puedes añadir aún algún párrafo que consideres importante, que se te haya olvidado o se te ocurra ahora, a la distancia después de meses. Por otra parte, se confirmó editar la obra en tres volúmenes separados, aunque visualmente sean y se vean como una obra unitaria. Ello permite una holgura de espacio para añadir lo imprescindible y poder ilustrar cada tomo con más generosidad. O sea, te estoy recordando lo de las fotos: 30-40 unidades serán suficientes. Si nos las puedes suministrar tú, a ser posible positivos papel, te lo agradeceré; en caso contrario, si nos faltan, ya las buscaré yo".

(Entre otras consideraciones, Romaguera confirma que la editorial compensará a H.A.T. el monto absorbido por el Estado español. La carta termina describiendo nuevos proyectos y mencionando una operación de bocio superada por su mujer Roser).

• • •

Montevideo, 15 de octubre 1992.

Caro Joaquim,

La tuya de septiembre 21, cuyo matasello dice septiembre 22, llegó a Montevideo, donde el correo le puso su propio matasellos, en octubre 8, y me dio la carta en octubre 14. Así es la vida en el trópico. Nunca entendí por qué una carta aérea España-América obliga a estos intervalos de 16 días, mínimo.

LIBRO CINE MUDO – Me pides años de nacimiento y defunción para personas citadas en el libro. Me puse a revisar ahora las carpetas y veo que tengo allí un auxiliar, que es un Índice de nombres propios, en orden alfabético. Faltará poner las fechas y a eso

dedicaré horas en este fin de semana. Algunos nombres serán difíciles, como Oscar Apfel o Eileen Bowser, pero lo peor que puede ocurrir es que queden sin sus fechas.

No tengo solución para el problema fotos. Ya en mi tierna adolescencia pensé lo hermoso que sería juntar fotos de cine, pero supe desechar esa idea, que requiere galpones, horas, transportes y negociaciones. Simplemente no tengo fotos. Puedo lanzarme a copiar fotos de Cinemateca Uruguaya, que a su vez es un trámite y un costo (o coste), más el franqueo. Pero aun en ese extremo sólo igualaría lo que en Barcelona se puede hacer igual.

Agradezco y acepto la idea de corregir galeradas.

ROSER – Me alegra saber que salió bien de la operación de bocio, que debe haber sido un serio trastorno. Creo saber que en estos casos hay que sumergir a la mujer en iodo, pero te quedará amarilla. Dale nuestro cariñoso recuerdo.

H.

• • •

Barcelona, 20 de octubre 1992.
Homero,

Tu manuscrito ha entrado ya en fase de composición.

Hasta bien pronto,

Joaquim.

• • •

Montevideo, 20 de octubre 1992.

Es bueno saber que el libro ha entrado en la fase de composición, un poco antes de mi fase de descomposición, que ya vendrá. Y eso me urge a enviarte mi Índice de nombres propios con fechas, incluso con docenas de omisiones y datos parciales. Creo haber cubierto, sin embargo, el 95 por ciento de los nombres. Dame tres días.

Kisses.

h.

• • •

Montevideo, 22 de octubre 1992.
Caro,

Ahí va la primera cuota de nombres propios con nacimiento y muerte. Notarás las imperfecciones, porque en unos seiscientos nombres, hay un diez por ciento donde no sabemos nacimiento, no sabemos muerte (y ésta es presumible en algunos ancianos), o no sabemos ambas cosas. Habrá más cuotas.

Un abrazo,

h.

(H.A.T. envía por fax diez páginas a dos columnas con la mayor parte de los datos pedidos y la completa con otras dos páginas el 3 de noviembre.)

• • •

Barcelona, 3 de noviembre 1992.
Homero,

Recibidas las carillas con nuevos apuntes y anotaciones. Todo será llevado a su lugar. Esta mañana Fernández me ha llamado para decirme que en breve te mandará ya un juego de galeras. Procura despachar la corrección sin demora razonable.

Un abrazo,

Romaguera.

• • •

Barcelona, 5 de noviembre 1992.
Homero,

Le adjunto liquidación de la segunda parte de su libro. Por correo separado le enviamos un juego de galeradas para que les dé un vistazo.

Sin más, reciba un cordial saludo,

Raúl Fernández.

• • •

Barcelona, 12 de noviembre 1992.
Homero,

Tus anotaciones arrojan dos nombres cuyas fechas de nacimiento y defunción desconozco: J. Parker Read y Jerome Storm.

Supongo que a esta altura ya debes tener las galeradas entre manos. Yo estoy con el índice y viendo cómo ha quedado la composición.

Hasta pronto,

Joaquim.

• • •

Montevideo, sin fecha.

Tengo aquí tu fax del jueves 12.

1) Buscaré datos de Parker Read y Jerome Storm, pero los veo difíciles.
2) No entiendo bien la liquidación recibida por correo. Es copia borrosa, en la que no se lee ni el título del libro. Por otro lado, allí pide devolver firmada una copia azul, que no hay.
3) Recibí también las pruebas. No puedo comenzar hasta dentro de una semana, porque me metieron en jurados de dos concursos y tengo que terminar de leer mamotretos. Desde afuera, parece un libro muy bonito.

Kisses,

h.

• • •

Montevideo, noviembre 1992.
Para Romaguera,

Este es el comienzo de la corrección en libro cine mudo. Acepto casi todas tus enmiendas al texto, especialmente títulos castellanos, pero te discutiré otras.

(H.A.T. envía por fax un total de 32 páginas de correcciones indicando página y línea en cada caso. Ocasionalmente agrega frases como "Ojo con este error, que afecta mi prestigio" o también "Esta fue una burrada mía". Muy de vez en cuando se entusiasma: "Página 107 – No tiene erratas!!!, 108 – Tampoco!!!).

• • •

Montevideo, 20 de noviembre 1992.
Caro Joaquín,

Estamos llegando al final de la corrección de galeradas y de su transmisión. Es un gran momento para que me digas si alguna página quedó omitida o borrada, percance frecuente en la materia. También es el momento de alguna reflexión al respecto.

1) No tengo que explicarte, a esta altura, el muy bajo nivel profesional de quien ha hecho la composición en Barcelona. Te lo dice la cantidad tremenda de erratas, más la persistencia maniática en repetir errores: graudalmente, Briograph, nómica, conflтco, y veinte más. Ya con esto creo tener derecho a pedir una segunda prueba de galeradas.
2) Un par de costumbres personales tuyas han empeorado el trabajo, y debo decírtelo con franqueza. La más grave es la obsesión de incorporar títulos castellanos, fecha, director, lo cual ha llevado a agregados que presumo manuscritos, haciendo más trabajosos los originales. He conversado este tema contigo en Barcelona y me has invocado el valor informativo de esos agregados. Eso es cierto en algunos casos. Pero:
   a) Todo ello puede y debe ser trasladado al Índice Fílmico, donde alcanzaría con la doble entrada para dar toda la información sin tocar el texto:
      Lo que el viento se llevó (*Gone with the Wind*), 1939, bla bla bla.
      Gone with the Wind – V. *Lo que el viento se llevó*.
   b) Ese método es casi universal, como lo compruebas en libros americanos de cine o, más cerca, en mi propio libro sobre la censura.
   c) Algunos agregados son estériles y hasta ofensivos, porque ningún lector tiene la menor duda de la identificación:
      Don Juan (1926, *Don Juan*)
      Ben Hur (1925, *Ben Hur*)
   d) Otras identificaciones imparten más confusión que información. Es el caso de **Batkiari** o **Baktiari** para **Grass** de Cooper-Schoedsack. También es el caso de **Corazón olvidado** para **Blind Husbands** de Stroheim. Supongo que invocarás que los títulos castellanos son el conocimiento normal del lector, y que a ellos corresponde atenerse. Pero no. En la Enciclopedia Labor de Barcelona, en mi propia memoria, en la de cualquier colega argentino o uruguayo, en la de nuestro amigo Isaac León Frías en Lima, o en la de García Riera en México, no encontrarás el menor rastro de **Corazón olvidado**, y en cambio nadie durará mucho si lee **Blind Husbands** (*Maridos ciegos*). La erudición está muy bien, pero sólo cuando es útil.
   e) Y eso me lleva a un planteo que llamaré formal o de estilo. En prosa periodística me esfuerzo mucho en conseguir la fluidez de lectura. Debo conseguir un arroyo y no una calle empedrada. Suelo revisarme y autocriticarme para eliminar lo que al lector pueda molestar. La multiplicación de adjetivos, la ramificación de datos, las aclaraciones intercaladas. Eso es, con perdón de los presentes, y dicho muy en serio, una suerte de religión personal o filosofía periodística. Muchos obstáculos a eliminar se llaman paréntesis, que suelo reducir al mínimo indispensable. Pero eso me has agregado a la prosa, con tal volumen e insistencia que ya no puedo subsanarlo en la corrección.
   f) Como pequeña demostración de confusiones, fíjate en **The Kid**, p. 98. El agregado, más el defecto de composición, lleva a inferir que Jackie Coogan trabajaba en **Una mujer de París**. He procurado subsanar esto con un corte en la frase.
3. La otra manía personal tuya es el agregado de un nombre intermedio, cuando el interesado no lo hace. Deriva de la misma voluntad de meter baza que te lleva a que una mención incidental de **El acorazado Potemkin** deba ser completada con título en ruso, año y dirección, para ilustrar a nadie. Entre las consecuencias, veo que William A. Wellman pasó a William Augustus Wellman, Victor David Sjöström donde Victor Sjöström alcanzaba y Erich Oswald von Stroheim para alguien que siempre firmó sin el Oswald. Hay veinte ejemplos más de esto. No ilustras al lector. Lo dispersas, alargas el texto. Ahora suponte que tus costumbres se generalicen. Los libros y folletos de Joachim Romaguera serán citados SIEMPRE como obra de Joachim Sinforoso (o Robustiano, o Franz Joseph o Wolfgang Amadeus o Hermenegildo) Romaguera, incluso en la eventualidad de que tu segundo nombre te moleste, que también puede ocurrir. Personalmente tengo otro nombre después del Homero, pero no te lo diré, porque correría riesgos. No es Ludovico ni Stanislaus ni Vladimirovich[2].
4. Hoy recibí comprobante bancario de Laertes, que agradezco. No esperaba tanto ni tan rápido. Me da vergüenza hacer objeciones a una editorial que paga.

Un abrazo y te ruego me acuses recibo.
h.

• • •

[2] El segundo nombre oculto de H.A.T. era Ernesto.

Barcelona, 20 de noviembre 1992.
Querido Homero,

He recibido las correcciones, que yo mismo me encargaré de trasladar a mi juego de galeras. Agradezco tu carta en lo que a franqueza se refiere. Todos tenemos, y a veces mal cultivamos, vicios y virtudes, defectos de deformación profesional o de purismos y erudiciones excesivas. Yo me lo reconozco y lucho para encontrar el punto razonable en cada paso, pero no siempre lo consigo, claro. En cuanto al criterio de títulos, que se explica en una nota previa del editor, es que la vez primera en que aparece un título, ése figura en su original, a continuación entre paréntesis el año de producción (no de estreno) y luego el español si se conoce. A partir de entonces, cada vez que sale el título figurará en castellano si se ha estrenado o en el original en caso contrario. En caso de duda o de no recordar el original, el lector puede acudir al índice fílmico. No se consideró que debieran haber dos índices como tú sugieres.

Estamos a tiempo de corregir criterios que no te placen. Indícame que debo hacer y lo haré, pues en breve trasladaré tus correcciones y añadiré las fechas de nacimiento y deceso.

No quisiera en modo alguno que esa obra saliera a disgusto de su autor. Y por supuesto que diré a Fernández que te mande un segundo juego de galeras. Atenderé todas tus indicaciones y confío que las segundas galeradas sean mejores y veas "el panorama" de una manera que te alivie todo enojo.

Un abrazo fraterno,
Joaquim.

• • •

Barcelona, 23 noviembre 1992.
Querido Homero:

Terminé el índice onomástico y aparecen los siguientes huecos, que te relaciono por si consigues taparlos en un último intento de fijar las fechas.

¡Mucha suerte!
Joaquim.

(Romaguera envía ocho páginas de nombres propios, ordenados alfabéticamente, con algún apunte ocasional del tipo "Eileen Bowser: Vive, pero no sé cuándo nació").

• • •

Montevideo, 24 noviembre 1992.
Caro Joaquín,

Recibí dos comunicaciones tuyas. Una dice, gratamente, que no querrás editar un libro que provoque disgusto a su autor. Esa actitud te ennoblece. Tks. En cuanto al criterio sobre títulos castellanos, lo tengo visto y comprendido, pero sigo creyendo que toda esa información se puede acumular fácilmente en el Índice Fílmico del final, sin tocar una línea al texto principal. Ahora ya está hecho y supongo que será difícil enmendarlo.

La otra comunicación tiene ocho hojas y acumula 164 nombres propios a los que faltarían fechas de nacimiento, o de muerte, o de ambas. Ante todo, te paso algunos nombres nuevos que pude rastrear anoche: Irene Castle (1893-1969), Kevin Costner (1955), Maud Linder (1925), P.C. Wren (1885-1941).

Pero en el resto creo que no podré ayudarte, porque ya trabajé en esos nombres y he fracasado con los precarios elementos accesibles en Montevideo, incluyendo la biblioteca norteamericana, donde hay libracos *Who's Who* y *Who Was Who*. Te sugiero no pierdas un valioso tiempo en rastrear datos triviales. Digo:

a) Muchas de esas figuras son harto secundarias en la historia del cine, como Jean Acker (primera esposa de Valentino) o Blanche Lasky (primera esposa de Goldwyn) o el matrimonio Wilcox (propietarios de terrenos en Hollywood) o Jacob Stern (le cedió un granero a Cecil B. DeMille). En ese orden, un montón de nombres.
b) Muchos son nombres de autores de libros citados y sin embargo sus personalidades no han pasado a los libros de referencias, por escasa fama o porque son muy nuevos. Y las solapas de esos libros no son tan informativas como tú y yo las hubiéramos hecho. Es el caso abundante de Bainbridge, Balio, Baxter, Berg, Carey, hasta Wagenknecht y Wasko.
c) De actrices y actores del cine mudo ha quedado poco rastro en libros: Dale Fuller, Francelia Billington, Maude George, etc. O aparece el nacimiento y no la muerte. En estos y otros casos habría que tener nada menos que los Índices anuales de *The New York Times* (los diez últimos son muy buenos) y puntear sus listas de *Obituaries*, año a año. Pero no sólo ocurre que esos Índices no están en bibliotecas norteamericanas (algo puede haber allí en la Jefferson) sino que su información sería incompleta. Por ejemplo, tras perder tiempo y descubrir que John Smith falleció en 1985, todavía sería necesario el texto de la necrológica misma para saber cuándo nació.
d) Por encima de esas consideraciones tengo otra más sólida, y es que AL LECTOR NO LE IMPORTA MUCHO el dato. A los fines del libro de cine mudo, será más útil un Índice con páginas:

    Smith, John – 40, 121, 138
    que otro que se limite a
    Smith, John – 1913-1985.

    Y sin embargo, el segundo es el que veo que estás haciendo.

Te aseguro finalmente que he hecho lo posible con mi biblioteca. Tanto en *Sight and Sound* como en *Films in Review* han aparecido regularmente nóminas de fallecimientos (en el año, o en el mes) y todo eso fue explorado. Tienen baches considerables, y por allí pudo ocurrir el fallecimiento de George K. Arthur o de Eleanor Boardman sin que se hiciera una constancia escrita. Encaremos esa realidad y hagamos un libro que funcione.

Un abrazo,
h.

• • •

Montevideo, 19 de enero 1993.
Caro,

Hoy miércoles recibí en cuidadoso paquete las nuevas pruebas del libro, gentileza que te agradezco, y que demuestra lo perfeccionistas que ambos somos.

Tengo otras urgencias de trabajo, pero es seguro que le dedicaré el fin de semana. Con lo cual, el lunes 24 tendrás nuevo fax de correcciones, que espero sea mucho más breve que el anterior.

Un abrazo,
h.

• • •

(El martes 25 de enero, H.A.T. envió seis páginas de correcciones, reiterando algunas objeciones previas.)

(…) A texto expreso eres responsable de ambos Índices, porque así lo dices al comienzo del libro. Te sacarás el gusto, pero sabes que discrepo:

1) con el agregado en el nombre: Charles Spencer Chaplin, William Augustus Wellman, Erich Oswald von Stroheim, Victor David Sjöström y veinte casos más. Queda como jactancia de erudición y no como información valiosa;
2) con la pintoresca inversión en esfuerzo, tiempo y espacio en hacer un Índice que no opera como Índice, porque no da número de página. Un lector medio podría estimar el dato de que **Intolerancia** es película mencionada en página 47 y sigs. En cambio no le es útil saber solamente que **Ladrones de bicicletas** se llamaba **Ladri di biciclette** y fue realizada en 1948;
3) con el criterio de hacer el Índice por títulos castellanos. Quien quiera saber algo sobre **Three Women** de Lubitsch, 1924, no sabrá buscarlo por **Mujer, guarda tu corazón**, título exótico;
4) con la aplicación de criterios similares para el Índice Onomástico. El lector estimaría saber que se habla de Griffith en pág. 39 y sigs., pero ese dato no surge del Onomástico, cuya utilidad es ínfima.

Así que te regalo la corrección de los Índices, las versalitas por bastardillas y sus viceversas. Pero como soy un amigo, te ayudo.

(Siguen dos páginas de correcciones a los índices.)

• • •

Barcelona, 27 de enero 1993.

Recibido todo, pasado todo. No te inquietes por los numeritos que faltan en los índices: los van a poner ahora en compaginadas, con las treinta fotografías que hemos seleccionado. Las críticas que me haces por algunas de mis "manías" no afectan en nada tu texto. Otro índice con los títulos originales sería lo perfecto, pero por economía y criterio de la colección consideramos que quien busque un título lo puede encontrar vía el onomástico.

Un abrazo y hasta muy pronto.
Joaquim.

• • •

Montevideo, 21 de mayo 1993.
Caro Joaquín,

Ayer jueves me llamó desde Barcelona una mujer muy simpática, que no dijo su nombre, pero sí dijo que representaba a un programa de una radio catalana que tampoco identificó. Dijo que a raíz de un reciente libro mío publicado allí, quiere saber algo más de mi vida. Estaba yo dispuesto a contarla (lo cual lleva dos meses), cuando aclaró que debía hacerlo en versión grabada, y que eso ocurriría, necesariamente, el lunes 24, hora 20 española, hora 15 uruguaya. Transé.

Pero la mujer llamó a mi casa, y razoné que sólo tú podías haberle dado mi número. Así que te supongo en autos. Como mi libro reciente no podía ser ninguno previo a 1983, razoné que se publicó allí el Cine Mudo de Laertes. De ello es bueno enterarse por simpática chica catalana despistada, que empezaba por no saber con quién hablaba y seguía por ignorar el título del libro que le parecía tan novedoso, aunque tratara de 1895-1930. Podríamos hacer un libro postmoderno al respecto. No será superior, sin embargo, a mi proyecto *HAT, Faxes Completos*, que es lo más postmoderno en libros, por lo menos hasta el viernes pasado. En las circunstancias, y a menos que tenga otros datos tuyos, daré por supuesto que de Cine Mudo se trata. No importará mucho, porque la radio es efímera. Un abrazo, que hace mucho que no te veo.

HAT/hat